



- ◆ بيكاسو في نظريونج
- ◆ المكونات الرئيسية لخبرة التذوق الفني
- ◆ الذاكرة، والزمن، والرواية
- ◆ الوراثة في مسرح إبسن



حوار مع :

- ◆ يوجين أونيسكو
- ◆ د. يوسف عز الدين

قصة ◆ شعر ◆ متابعات
رسائل جامعية ◆ من المكتبة ◆ سينما
من المجالات ◆ فنون تشكيلية

مهرجان موسكو
السينمائي الدولي
الخامس عشر



الفنان العالمي بول لازيرجر ولوحة استراحة المسافرين

سجلت لوحات المستشرقين الرحالة في هذه الآونة مختلف مظاهر الحياة العربية في مصر وسوريا وفلسطين والمغرب ، فكانت اللوحات الوثائقية تمكس معالم معمارية ومظاهر من الحياة اليومية اخضت الآن أو كادت وأوشكت على الاختفاء من الوجود . والفنان الرحالة بول لازيرجر ، رسم لونه الزيتية من لبنان بعنوان « استراحة المسافرين » عام ١٨٨٤ ، وهي لقطة أقرب إلى الفوتوغرافيا ، وعلى الرغم من ذلك فقد سجلت ملمحا من ملامح الحياة العربية اندثر ولم يعد له وجود .

في القرن التاسع عشر ، وخلال فترة الطغواء الشرق على نفسه كانت النهضة الأوربية ، والقفزات العلمية المتتالية ، لكن ذلك كله لم يمنح الفنان الأوربي عن الحلم والوئوب إلى موقع السحر وحيق الأساطير الشرقية القديمة ، تأججت حكايات ألف ليلة وليلة بما تحمله من أحلام في وجدان وعقل مطلق أوروبا ، وبما تحتويه الحكايات من خيال جامع أثارت الفنان الأوربي ، وجذبت به إلى الشرق وكنوزه وعوالمه الأسطورية ، فكانت الرحلات لمباشرة الواقع .



الأدب العربي الحديث يفقد أبرز أعلامه المبدعين

مكتبة
الكتاب
الإسلامي



بعد عطاء فياض في مجالات الأدب

والفكر والفن ، بقي يتدفق طوال ما يزيد على ستين عاماً ، انتقل الأديب العربي العالمي الأستاذ توفيق الحكيم إلى رحاب الله في الساعة العاشرة من مساء يوم الأحد ١٩٨٧/٧/٢٦ بمستشفى المقاتلون العرب بالقاهرة ، عن عمر تجاوز الثامنة والثمانين . ودفن - كما أوصى - في مدينة الإسكندرية مسقط رأسه .

وإذا تأسف أسرة تحرير مجلة

« القاهرة » ، لتوقف عطاء هذا الرائد الكبير في فنون المسرح ، والرواية ، والقصة ، والمقالة ، لتسأل الله العلي القدير أن يسكنه فسيح جناته ، وأن يعوض الأمة العربية عنه خيراً ، ويلهم أسرته الصبر والسلوان .

♦ وإلى لقاء قريب ، مع أدب هذا العملاق ، وفكره ، وفنه .



● الأدب العربي الحديث يقف أبرز أعماله

● تليس الاتيلاس د. إبراهيم حمادة ٤

● بيكاسو : كارل جوستاف ترجمة : السوفلي فهمي ٨

● الذاكرة ، والزمن ، والرواية د. تيم عطية ١٦

● بترونيوس : مؤلف الساتيكيا د. أحمد عثمان ٢٠

● الخطاب : نافذة حية على العالم الخاص والعالم د. هيام أبو الحسن ٢٤

● المكونات الرئيسية لغيره التلويقي الفني د. محمود صادق ٣٠

● لم الرحيل في الضحى د. حتن فتح الباب ١٢

● قاتلة هي الغزالة محمد الشهاوي ٢٨

● قصيدة د. كمال نشأت ٤٦

● أكتوبر والشأ المر حجاج حسن أول ٢٢

● غيب اللين خيري عبد الجواد ٤٧

● زهور سوداء محمد عبد الرحمن المر ٥٤

● الأسوار إبراهيم الحسني ٧٤

● الساعي رجل طيب للكاتب الألماني : هيرت هكمان ترجمة : سميرينا ٩١

● فن الأداء التخطي جلال العشري ٥٠

● الورقة في مسرح إيسن د. أنيس فهمي ٥٥

● مولد ياسيد وعرض جديد لمسرحية بلدي بالبلدي أمير سلامة ٦٠

● في البحث عن التاريخ سمير فريد ٨٤

● مهرجان موسكو الدولي الخامس عشر فوزي سليمان ٨٨

● حوار مع د. يوسف عز الدين عيسى محمد الجمل ٦٨

● حوار مع يوجين يونسكو ترجمة : محمود قاسم ٧٦

● الأبعاد النفسية لمفهوم الالتزام
لدى شرائع من للجمع المصري { قطب عبد العزيز سيون ٩٢

● عن صلاح عبد الصبور في ذكره مجدي فرج ٤٠

● نظرة في شعر صلاح عبد الصبور عصام عبد الله ٤١

● حول ندوة المعرفة والسلطة في المجتمعات أنيل فرج ٧١

● حول صلاح الدين في ندوة علمية عماد الدين عيسى ٧٩

● رسالة ألمانيا : أول معهد لتاريخ العلوم عند العرب ٨٢

● البحث عن ملاعب محمود بقتيش ٦٤

● عيوب ترجمة القرآن الكريم ٩٩

● نظرة على الفيلم الروائي المغربي ١٠١

● الحظ المثر بطارد اعظم روايات القرن العشرين ٩٤

● مادلين شابال : الرومانسية وعلاج فعال للمض ٩٥

● ثقافة الأندام السوداء ٩٧

● البطل المضاد في الأدب المعاصر ١٠٢

● حكاية مدينة الزعفران ١٠٤

● حديث الصباح والمساء ١٠٧

● رد على نقد : السيرالية ليست تنظيماً سياسياً ١٠٨

● تأملات في قصص احتضار قط عجوز محمد جابر غريب ١١٠

● حول الترجمة عبد الناصر عبد الرحيم ١١٢

الافتتاحية

دراسات

شعر

قصص

مسرح

سينما

حوارات وتحقيقات

رسائل جامعية

رسائل ومتابعات

فنون تشكيلية

من المجالات العربية

من المجالات العالمية

من المكتبة

الصفحة الأخيرة

القااهرة

رئيس مجلس الإدارة
أ. دكتور سمير سرحان

رئيس التحرير
أ. دكتور إبراهيم حمادة

مدير التحرير
دكتور محمد أبودومة

المشرف الفني
محمود الهندي

سكرتير التحرير
شمس الدين موسى



الثلث ٥٠ قرشاً

الاشتراك في الجريدة

الكويت ٥٠٠ فلس . الخليج العربي ١٤ ريالاً قطرياً .
البحرين ٨٠٠ فلس . سوريا ١٤ ليرة . لبنان ٢٥ ليرة .
الأردن ٥٠٠ فلس . السعودية ٥ ريال . السودان ٢٢٥
قرش . تونس ١٢٨٠ دينار . الجزائر ١٤ ديناراً .
المغرب ١٢٥٠ درهم . اليمن ١٠ ريالاً . ليبيا
٨٠٠ دينار . الدوحة ٨ ريال . الإمارات العربية ٨
درهم . غزة القدس ٥٠ سنت .

الاشتراكات من الخارج

عن سنة (١٢ عدداً) ٧٠٠ قرشاً ، ومصاريف البريد
١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالاة بريدية حكومية
أو شيك بإسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

الاشتراكات من الخارج

عن سنة (١٢ عدداً) ١٤ دولاراً للأفراد . و ٢٨
دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد ، الجلاء
المصرية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨
دولاراً .

المراسلات

مجلة القاهرة ○ الهيئة المصرية العامة للكتاب ○
كورنيش النيل ○ رملة بسلاط ○ القاهرة
تليفون : ٧٧٥٠٠٠ / ٧٧٥٦٤٩ / ٧٦٤٢٧٦

- ◆ جميع المراسلات باسم رئيس التحرير
- ◆ الدراسات تعبر عن آراء أصحابها فقط
- ◆ يخضع ترتيب المواد لأعتبارات فنية
- ◆ أصول المواد لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر

تلبيس الالباس

د. إبراهيم حمادة

« سبعة أخطأ من الالباس » (١٩٣٠) ، وقال فيه : « قد يكون للكلمة الواحدة عدة معانٍ متمايزة ، أو عدة معانٍ يرتبط أحدها بالآخر ، أو عدة معانٍ يحتاج أحدها إلى الآخر كي يكتمل معناه ، أو عدة معانٍ يمكن أن تتوحد معاً كي تنمى الكلمة علاقة واحدة ، أو عملية واحدة . وهذا القياس ، يمكن أن يستمر في أطوار . وه الالباس » نفسه يعنى عدم اتخاذ قرار حاسم فيها تعنيه ، أو نهدف إلى أن نعني أشياء عديدة . وفيه احتمالية أن نعني شيئاً معيناً ، أو شيئاً آخر ، أو الشئين كليهما . والحقيقة هي ، أن الحالة أو العبارة المعروضة ، لها عدة معانٍ » .

ومند ذلك الحين ، أخذ الالباس شرعية أن يكون سمة لغوية من سمات الشعر . ومع أنه شائع في لغة الحياة العادية ، إلا أننا لا نلاحظه ، لأن سياق الكلام يختار - في العادة - مجرد معنى واحد بديل . ولا شك أن الشعر يميل إلى أن يكون أكثر التباساً من النثر والمحادثات ، لأنه أقل إسهاباً ووفرة في التعبير ، ويصعب تحقيق سياقه المتدفق أو المتواصل ، كما يتبع مستويات بنائية متعددة ، ويمكن أن تتعدد طرق الإعراب فيه .

ولقد أعلن أميسون أن الالباس يقع في سبعة أخطأ - أو أكثر - وهي : ١ - حين تكون هناك كلمة ، أو جملة ، أو تركيبة نحوية ، وتكون مؤثرة بطرق مختلفة ، في نفس الوقت .

٢ - عندما يُضاف معنيان - أو أكثر - إلى المعنى الواحد للمؤلف .

٣ - عندما تكون هناك فكرتان - لا ترتبطان إلا بكونهما مناسبتين في سياق

الغموض ، أو الإبهام ، أو الالباس ، هو عكس الوضوح . ويتولد الالباس من مقولة تشير للشك ، لأنها تختمل أكثر من تفسير . ويتجلى ذلك في كلمة ، أو عبارة ، أو نبرة ، أو صيغة نحوية ، أو عملية ترفيم وتنقيط ، أو وجود جناس . ومن بين المسببات الرئيسية التي تحدث الالباس ، الإيجاز المفرط في التعبير ، وإشارة الضمير الضبابية ، والسياق الشعري الخاطئ ، أو المعكوس ، واستخدام كلمة ذات معنيين أو أكثر .

وقد اعترض بعض النقاد عل استخدام المصطلح ambiguity - الذي يذلل على تلك الخصائص اللغوية التي تحدث تعقيداً فنياً - واستبدلوا به مصطلحات أخرى أدق دلالة - مثل : المعاني المتعددة ، أو التبديلات الكثيرة Phurisignation ، إلا أن المصطلح الأصل بقي جارياً .

وكان الالباس - في نظر النقد القديم - نقيصاً ، يؤاخذ عليها الشعر ، لأنها تعنى الاستهزام ، وانتفاء الدقة في أداء المعنى . إلا أن تياراً في حركة النقد الحديث ، اعتبره فضيلة ، تكاد قيمته تعادل « الثراء » ، و « البراعة » ، بل وتعدّ من جوهر اللغة الشعرية .

هذا الانقلاب - أو التحول النقدي من التقيض إلى التقيّض ، نجّاه الالباس - ناصره ناقداً متميزاً ، أولها : آى . أبيه . ريتشاردز الذي رأى أن ما تتطلبه اللغة العلمية - كالوضوح - لا تنطليه - بالضرورة - لغة الشعر . أما الناقد الآخر ، فهو تلميذه - في جامعة كامبردج - وليم أميسن ، الذي وسّع من مدلول هذا المفهوم نظرياً وتطبيقاً - في كتابه المعروف

الكلام - ويمكن تقديمها في كلمة واحدة في وقت واحد .

٤ - عندما يكون هناك معنيان - أو أكثر - لعبارة ، ولا يتفان معاً ، ولكنها يتحدان كي يوضحا حالة ذهنية أكثر تعقيداً عند المؤلف .

٥ - عندما يكون هناك تشبيه ، لا ينطبق على شيء معين تمام الانطباق ، ولكنه يقف في المنتصف بين شيئين ، بينما يكون المؤلف متحرراً من أحدهما إلى الآخر .

٦ - عندما لا نقول عبارة ما شيئاً ، ولكنها نجح إما لتكرار المعنى ، وإما للمناقضة ، وإما لعدم صلاحية العبارات ، ومن ثم ، يضطر القارئ إلى إبتكار عبارات من عنده ، تكون عرضة للتضارب فيما بينها .

٧ - عندما يكون مغنياً الكلمة - أي قيمنا الابتباس - هما الضميمان المضادان لللذان يجدهما سياق الكلام ، ومن ثم ، يكون التأثير الكلي ، هو تقديم انقسام أساسي في ذهن المؤلف .

وبعد هذا كله ، يجب أن نؤكد أن الابتباس ليس رخصة مطلقة ، تتيح للشاعر أن يرخي العنان لأهوائه ، كي يتج شعراً متهاوت المبني ، تتزاحم فيه أكوام المعاني التحكمية . وإنما يجب تبرير المعاني المتعددة ، عن طريق علاقاتها المتداخلة ، وألا تترك المعاني إلا معنى واحداً ، وإنما ينبغي ترك المعاني ، إلا تلك التي تتفاعل على نحو ماهر . يقول إمبسون : « ويكون الابتباس جديراً بالاحترام ، إذا كان يدعم عملية التعقيد ، أو رهافة الحس ، أو تكثيف الفكر ، أو أن يكون فرصة متاحة للقول - بسرعة - ما يكون قد فهمه القارئ ... وهو ليس جديراً بالاحترام ، إذا ما عثر على سبيل إلى الضعف ، أو إلى ضحالة الفكر ، أو إلى استبهام الأمر القائلهم بلا ضرورة ... أو ، عندما لا يتركز اهتمام العبارة عليه ، بل يكون مجرد فرصة لمعالجة المادة ، إذا لم يفهم المرء - بسهولة - الأفكار المختلطة ، وأعطى تأثير التفكير والشوش » .



هكذا ، اعترف النقد الحديث بالابتباس ، كتعبير عن فكرة في لغة ذات طبيعة خاصة ، تثير أكثر من معنى ، أو تخلف تشككاً في المعنى الحقيقي ، كما اعترف به كتعبير مشروع في التركيبية

الشعرية ودعياً لذلك ، قام إمبسون بتطبيق مفهومه في الابتباس على شكسبير ، لأن هذا الشاعر العبقري - يعدّ في نظره أصل الابتباسيين قدراً ، لا بسبب اضطراب أفكاره ، وتشوش نصوصه التي بين أيدينا - كما يعتقد بعض نقاده - وإنما بسبب ظاهري القوة والتعقيد المتجليين في ذهنه وقته .

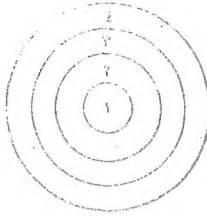
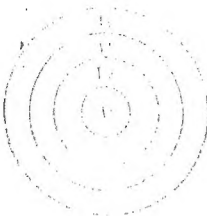
وإذا كان الابتباس من حق الشعر ، إلا أنه مرفوض تمام الرفض في صياغة القوانين ، والقواعد التشريعية ، والمدراسات العقلية . وبالنسبة ، فإن التعامل معه عظيم في النقد ، إذا ما أريد له أن يكون « أدباً موضوعياً » ، يحاول اكتشاف تعميمات وحقائق ، ويطمح إلى العيش في المنطقة العلمية . إلا أن التيارات المتحددة في النقد - راحت - باسم الترجيح العلمي - تتحلل عن مناوراتها الفصيحة والمنطقية ، وتتجرف نحو الابتباسية والإغراق في التعبير ، حتى تولد عن ذلك نقد مُستشكّل . ولم تقتصر التباسية على كلمة ، أو جملة ، أو فقرة ، أو عدة فقرات ، أو أجزاء عرضة - كما هو المتوقع - وإنما غلبت على تشكيله العام روح عوصاء مستعرة .

ففي العقدَيْن الأخيرَيْن من قرننا الحالي ، أخرجت المطابع العربية نفوداً - نظرية وتطبيقية - مستغلة المعنى والمبنى ، مع ترجمات لنقد متعاطلة المصطلحات . هذا ، بالإضافة إلى عكاكيات مستهجمة وبسترة بعض تيارات النقد الأوروبية المعاصرة ، التي تغير جلدها كل حين . إلا أن الحصيد النقدي العرب والمستعرب ، لا يبصر قارة بقيمة العملية الفنية المفقودة ، ويزيد وعيه بها ، وإنما يضلّه ، ويشككه في مداركه الشخصية ، وينهمه - شعورياً - والفجاجة العقلية والثغافية .

وقبل هذا العهد المتلبس ، كان الناقذ - في العادة - يسعد بالجموع إلى الكاتب المبدع شخصياً ، يستنيه أفكاره ومشاعره وأسرار صنته . أو يبحث عن مصدر للتعريف ، كي يستعين به على استئثار النص الأدبي وهمايئاته . أما الآن ، فقد انعكس الوضع ، وأصبح المبدع صاحب النص النقود - يفرغ إلى ناقد المتلبس ، كي يستوضحه نقده ، حتى يفهم ما قيل في حقه وحتى عمله الفني ، وقد احتمل أن يكون



حين أن ج و ج ١ ليست قريبتين . وهذا بسبب أن ج ، ج ١ تنتميان إلى الأقطاب المتعارضة في التجربة .
وكان من الأفضل أن يكون الترتيب على النحو التالي :



الحركة الأولى

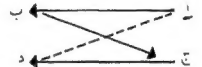
(كل الوحدات والتقابلات تشتمل على بشر)
وتعمل البنية في الحركة الأولى على النحو التالي :

جملة (أ) تتولد عنها جملة (ب) التي هي عكسها ، وجملة (ب) تقود إلى جملة (ج) التي تولد عنها (د) وهي عكسها . ويمكن كذلك أن تكون (أ) تتولد عنها (د) .

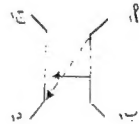
ص ١٦٧

الحركة الثانية

(كل الوحدات تشتمل على الحيوانات والطيعة) .



في حين أن جملة (أ) في الحركة الثانية متبوعة بجملة (ب) التي تمثلها . وكلتاها تولد جملة ج ، ود ، وهما متعارضان مع كل من أ ، وب :



أو ١٩ + ١٥ + ١٦ + ١٧ + ١٨

وعمتنا من الناحية اللغوية أن نرى هذه الجمل مرتبة على النحو التالي :

توجد أجمع وكانت هناك ب . وتوجد ج جمع وكانت هناك د . وكانت هناك أ ١ وب ١ جمع ، وكان هناك (أو هناك الآن) ج ١ + د ١ ولكن التوافق بين أ ١ ، ب ١ وب ١ إلى آخره ليس هو كل شيء . إذ أن صيغتي ج ١ و د ١ ليستا مثل ج و د على الرغم من أن د قريبة جدا من د ١ ، على

بطريقة مميزة . أو بمعنى أصح يكون التعارض بين أ و د مظهراً لتعارض أساسي يمثل مركز القصيدة ، ومن ثم تكون أ و د وحدتين رمزيتين أكثر من كونها مقولات حرفية . ويدعم هذا التفسير التفسير الآخر الذي قدمناه لوحدة الأطلال ووحدة الفخر القبلي في القصيدة المفتاح ، ويؤكد تشكل هذه الوحدات من عناصر رمزية وأما مظاهرها لتعارض أكثر جوهرية .

ص ١٦٩

من الواضح ، أن هذا النقد المتلبس المستغرق في عمق من الحمال المجهضة ، والألفاظ الخرساء ، والرموز المعماة التي تستغزى الذهن ، في حاجة ماسة إلى علم جديد يسمى ما بعد النقد ، يكون قادراً على التجلية ، والتحليل ، والتبسيط ، ويكون أقدر على تصويب الرموز الرياضية ، إذا كانت - فعلاً - تعبر عن شيء معين .

أما إذا كنت يا قارئ العزيز ، قد استعظمت استيعابه - ذهنياً وعاطفياً - واستضادت أمامك بعض مسالك معلقة أسرى القيس بنور غامر ، ففرت بللدة الاستمتاع الفنية ، فانت - بلا أدق شك - قارئ عظيم التلبس ، تستحق أنسواء الجدارة والتهنئة ، لأنك شيء نادر ...
ندرة القبيل الأبيض

إبراهيم حمادة



متزايدة لاحتساب من الموضوع التجريبي ، وتظهر تزايداً في تلك العناصر التي لا تتقابل وأي تجربة خارجية ، لكنها تأتي فقط من (داخل) يقع خلف الوعي ، أو على الأقل يقع خلف ذلك الوعي الذي يشبه أي من جوارح الإدراك الحسي ، وإن كان يقع فيها وراءه ، وفوق الحواس الخمس ؛ ويتوجه نحو العالم الخارجي .

وخلف الوعي لا يكمن الفراغ المطلق ؛ لكن تكمن النفس اللاواعية تلك التي تؤثر في الوعي أو الشعور من الخلف ومن الداخل ؛ ومن هنا فإن هذه العناصر التصويرية التي لا تتناظر مع أي مما هو في (الخارج) لا بد أنها لهذا إما تتولد من (الداخل) .

ولما لم يكن هذا (الداخل) مرئياً ولا يمكن تحياله ، حتى وإن كان يؤثر في الشعور أو الوعي بقينا وإلى أبعد حد ؛ فإننا اختار من بين مرضاي هؤلاء الذين يعانون أساساً من تأثير هذا (الداخل) ؛ وأحلمهم على أن يعبروا عن هذا (الداخل) في أشكال تصويرية بقدر ما يسمح ذلك . إن هدفنا من هذه الطريقة في التعبير عن (دواخلهم) هو أن أجعل مضامين (اللاوعي) في متناول أيديهم ، وهكذا أقرب هذه (المضامين) من فهم المريض من هؤلاء ، إن الأثر العلاجي لهذه العملية هو أن أمنع انشقاقاً خطيراً من أن يقع فيفصل بين العمليات اللاواعية وبين الوعي ، وعلى نقض التمثيلات الموضوعية أو (الرواية) ، نجد أن كل التمثيلات التصويرية للعمليات واللتات في الخلفية النفسية هي تمثيلات (رمزية) . إنها تمثيلات تشير على نحو خام وتقريبى إلى معنى ما غير معروف في تلك اللحظة ، لحظة قيام المريض بالتمثيل التصويري (لداخله) ، وهي تمثيلات يستحيل عليها أن تقرر أي شيء على أي نحو أو أية درجة من درجات اليقين في لحظة واحدة من اللحظات قائمة بذاتها ومنفصلة عن سياق ما . وبمس المسرة فقط بالفرابة تجاه هذه التمثيلات التصويرية ، يحس بأنها خليط مضطرب وغير مفهوم ؛ ولا يعرف المرء ما هو المقصود حقاً أو حتى ما هو الشيء الذي تم تمثيله . على أن إمكانية الفهم إنما تأتي فحسب من دراسة مقارنته لكثير من مثل هذه الصور أو الرسوم ، لأنه بسبب من افتقارها إلى الخيال الفني تكون هذه الصور التي يرسمها المرضى أكثر وضوحاً بصفة عامة منها في

أجندن في وضع يتيح لي أن أنظر إلى لوحات بيكاسو من وجهة نظر مهنتي .

وعلى أساس من تجريبي يمكن أن أؤكد للفناني أن مشاكل بيكاسو النفسية ، بقدر ما تعقد هذه المشاكل تعبيراً عنها في عمله الفني ، هي مسائل متناظرة بدقة لتلك التي يعاني منها مرضاى ، وأنا لسوء الحظ لا أسمعني أن أقدم دليلاً على هذا الموضوع ؛ ذلك أن للمادة المقارنة هي في متناول قلّة فقط من المتخصصين وعلى هذا لسوء تبدو ملاحظاتى في حاجة إلى ما يدعمها ، وهي تتطلب هذا حسن نية الفناني وسعة خياله .

إن الفن غير التشخيصي يستمد مضامينه أساساً (من الداخل) وهذا (الداخل) لا يمكنه أن يتطابق مع الوعي ، حيث يتجلى الوعي على صور للأشياء كما هي مرئية لنا بشكل عام ، ولابد لهذا بالضرورة من أن يتفق مظهر هذه الصور مع التوقعات العامة ، (موضوع) بيكاسو مع ذلك ، يبدو مختلفاً عما هو متوقع عادة ، بل إنه يختلف اختلافاً بعيداً عما هو متوقع حتى ليبلغ به الأمر إلى أن يبدو وكأنه لا يشير إلى أي موضوع في التجربة الخارجية على الإطلاق فإذا نظرنا إلى أعماله الفنية في تابعها الزمني ، فإن أعماله هذه تظهر ميلاً

كسطيبي نفسي ، أحسن الرغبة في الاعتدال للفناني حيث أجندن متورطاً في ذلك الاهتمام الذي ثار حول بيكاسو ، فلو لم يكن اهتمامي هذا به قد جاء بناء على اقتراح من جهة لها تأثيراً ، فرجما ما أمسكت بقلمى لأكتب في هذا الموضوع ليس لأن هذا المصور وفنه الغريب يبدو لي خفياً إلى هذا الحد كموضوع للكتابة ، فأنا على كل حال قد شغلت نفسي جداً بأمر (شقيقه في عالم الأدب) جيمس جويس وروايته (يوليوس) . كما أن الأمر على العكس من ذلك ، ففضية بيكاسو هي كل الاهتمام ، وإني لتستغرقني غاية الاستغراق حتى ليصعب عليّ أن أحسب أن بإمكان أن أقرب على نحو ما من تغطية قضية كفضيته هذه في مقال قصير . فلو كان لي أن أجازف بإبداء رأي في هذا الموضوع أصلاً ، فإنني أعتقد صراحة ، وأعلم أنه ليس لدى ما أقوله عن قضية (فن) بيكاسو ، لكن فقط من سيكولوجية هذا الفن ، لهذا سأترك القضية الجمالية لفناني الفن ، وسوف أقصر حديثي على السيكلوجية التي يقدم عمل أساسها هذا النوع من الإبداع الفني .

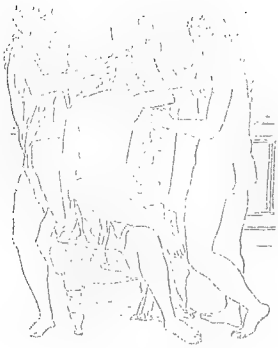
لقد انشغلت بقضية سيكلوجية التمثيل التصديري للعمليات النفسية لفترة من الزمن تقرب من العشرين عاماً ، وعلى هذا

حالة الفنان الذى يتمتع بقدرته على الخيال وعلى التشكيل العمائى ، ولهذا تكون الصور التى يرسمها المرضى أكثر بساطة ، وعلى هذا تكون أسهل كثيراً فى فهمها ؛ من تلك الصور التى يصورها المصورون المحدثون .

ويمكن تمييز مجموعتين متميزتين من بين هؤلاء المرضى ؛ وهاتان المجموعتان هما مجموعة العصائين ، ومجموعة العصائين بالعقل . أما المجموعة الأولى فتنتج صوراً لها طابع تركيبي ، لها نغمة شموية شاملة وموحدة ، وعندما تكون رسومهم رسوماً تجريدية تماماً ؛ أى فاقلة لعنصر الانفعال ؛ فإن هذه الرسوم تنصف على الأقل بمناظر التركيب (السيمتري) على نحو محدد وأحياناً ما تنقل معنى لا يجتمل الخطأ .

أما المجموعة الثانية ؛ من ناحية أخرى ؛ فهي تنتج صوراً تكشف على الفور عن اختراقهم من الشعور . وعلى أية حال فهم لا يوصلون نغمة انفعالية موحدة ومنسجمة ؛ لكنهم على العكس من ذلك يوصلون إحصائيات متناقضة أو حتى انقراضاً كاملاً إلى الإحساس والانفعال . ومن وجهة نظر شكلية بحتة ، نجد أن الخاصية الأساسية لهذه الرسوم هي واحدة من خواص التحطيم أو التجزئ ، وتعتبر تلك الخاصية من نفسها فيما يسمى (بظهور التكسير) وهي عبارة عن سلسلة من (الأخطاء) النفسية (بالمعنى الجيولوجي) وتنطلق تلك الأخطاء عبر اللوحة . لهذا تترك اللوحة من رسوم أفراد هذه المجموعة من يشاهدها بارداً ، أو أنها قد تصنع المشاهد بتناقضاتها وانقراضها إلى الإحساس ؛ ولا مبالاها الغربية بمن يتطلع إليها ؛ وهذه المجموعة هي للمجموعة التى ينتمى إليها بيكاسو .

وعلى الرغم من الاختلافات الواضحة بين المجموعتين فإن بين إنتاجهم شيء واحد مشترك : ألا وهو المضمون الرمزي . ففى تلكا الحالتين يكون المعنى معنى ضمنيّاً ؛ وأن المصايب إنما يبحث عن المعنى وعن الإحساس الذى يقابل هذه المضمون الرمزي ؛ ويجهد لى يوصل هذا المعنى إلى المشاهد ، أما المصايب بالقياس فهو لا يكاد يظهر مطلقاً أى ميل من هذه الميول ؛ بل إنه ليسود كما لو كان هو نفسه ضحية هذا المعنى ؛ إنه يبدو كما لو كان هذا المعنى قد استغرق تماماً حتى ابتلعته هو نفسه ، ويبدو



● أكليل الغار - حفر لفنان بيكاسو .

بالنسبة للمجموعة الأولى يمكن للمرء أن يتخيل بها مجازيون أن يعبروا عنه ، أما بالنسبة للمجموعة الثانية فيمكن للمرء أن يتخيل فقط بما لا يقدرون على التعبير عنه ، وفى كلتا الحالتين يكون (المضمون) مفعلاً بالمعنى السري .

وتبدأ سلسلة أو مجموعة من الصور التى يرسمها كل من المجموعتين سواء كانت هذه المجموعة أو السلسلة مرسومة أو مكتوبة ، تبدأ المجموعة من هذه التمثيلات عند أى من المجموعتين برمز ال (نيكا) الرحلة إلى هاديس (العالم السفلى) الهبوط إلى اللاوى ، ودياع العالم الأعلى ، وما يحدث بعد ذلك حتى وإن كان التعبير عنه ما يزال يتخذ أشكالاً لا شخصاً من عالم النهار ، ما يحدث بعد ذلك أو ما قد يستجند من رموز عند تتبع سلسلة من هذه الرسوم عند أى من المجموعتين لا يعطى سوى إشارات لمعنى خف ما ولهذا يكون رمزيّاً في طابعه . وعلى هذا يبدو بيكاسو بالروحيات التى تبدو موضوعية ما تزال في مرحلته الزرقاء ، زرقه الليل ، زرقه القمر والماء ، زرقه عالم (ذوات) وهو العالم السفلى في مصر

وكانه قد اتحل إلى كل تلك العناصر التى يحاول المصايب أن يسيطر عليها على الأقل . إن كل ما قلته فيها كتبه عن (جيمس جويس) يبقى صحيحاً فيما يتعلق بالأشكال الفصامية للتصوير هي أيضاً ، فلا شيء في هذه الأشكال يبرح لتجلى المشاهد ؛ وإنما كل شيء في أشكال التعبير التى من هذا النوع يشيح عن المخرج متباعدة ، حتى اللوحة المارغية من لمسات الجمال قد تبدو للمرء فقط وكأنها تباطؤ لا مبرر له ؛ فى الانسحاب .

ولا يكون للمعى في هذه المحاولة من هدف سوى ما هو قبيح ولا يجهد هذا السعى سوى بلوغ المريض والغريب وغير المفهوم والمخفى ولا يتم السعى وراء هدف التعبير عن أى شيء ، لكن فقط يكون هدف المريض هو فقط أن يحتم ويهيم ، وهو تعتيم مع ذلك ليس لديه شيء يخفيه لكنه إبهام ينتشر كالضباب البارد فوق الأراضي البربر الوحشة ، ويكون التشكيل التصويرى كله بلا غاية على الإطلاق كالشهد الذى يتواجد بلا مشاهد يتطلع إليه .



القديسة . إنه يموت إذن ، وتقتطع روحه جواداً إلى عالم ال (ما وراء) وتشتب به حياة النهار وتخطو نحوه امرأة تحمل طفلاً ، تخطو نحوه عذرة ومملولة . ولما كان النهار هو المرأة بالنسبة له ، كذلك الليل أيضاً هو المرأة إذا تحدثنا ميكولوجياً لأنها وجهها الروح وجهها النفس وجهها المظلم ، هما (الأنثى) = (وهي تقابل الإبروس) ، في ناحية الأم ينسأ تقابل (الأنثى) الروحوس من الناحية الأبوية ، وقد حدد بونج (الأنثى) بصفتها غثيلاً أو تشخيصاً لسلاحي ، أو النفس (يفتح النون والفاء) = أروح الطيبة في سلب الروحين عبدة الطيبة ، الجانب المظلم يجلس منتظراً ينتظره في النسخ الأزرق ، ويحرك هواجس سوداوية ومع تغير اللون ندخل معه إلى العالم السفلي . إن عالم الأشياء قد تلقى ضربة الموت ، كما غثل ذلك في وفوج تحفة بيكاسو التصويرية للبنى المثيرة للرجب ، المصابة بالزهرى المصدورة . إن (موتيف) البني أو فكرة البني كفكرة رئيسية يبدأ في الدخول إلى عالم ال (ما وراء) حيث يواجه (هو) بصفته روحاً راحلة يواجه جمعاً من الآخرين الذين هم على شاكلته ؛ وعندما أقول (هو) فإني أعني (الشخصية) عند بيكاسو ؛ تلك الشخصية التي تعان مصير العالم السفلي ، أعني الإنسان الذي بداخله ؛ ذلك الذي لا يتجه إلى عالم النهار لكنه متجذب مصيرياً إلى جوف الظلام ؛ ذلك الإنسان الذي لا يتبع الآراء والأفكار المعتمدة الجاهزة عن الخير وعن الجمال ؛ لكنه يتبع ذلك

● مقطع من لوحة الجبرنيكا



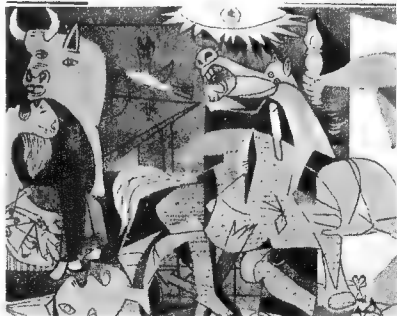
الاجتذاب الشيطان نحو القبح والشر . إنها لمي تلك القوى المضادة للمسيحية تلك القوى الإبلسية هي التي تنبع من أعماق الإنسان المعاصر وتولد عنها معنى شاملاً إحساساً بالمحتوم يخلق عالم النهار النفسي يغلفه بضباب هاديس ليصبيه بعدوى التحلل للمهنية ، وكزلازل مجله ويحمله في النهاية إلى أجزاء ؛ إلى شظايا إلى بقايا متناثرة إلى إنقراض ، إلى كسر وإلى وحدات غير منتظمة ولا متألقة . إن بيكاسو (معرضه الأخير) هما علامة على العصر ، بقدر ما يدل على ذلك أيضاً الثمانية والعشرين ألف متخرج الذين حضروا لمشاهدة معرضه .

عندما يجعل مثل هذا العصر الإنسان يتسنى إلى المجموعة المصابية فهو عادة يواجه (السوعي) في شكل (الشخص

المعتم) يواجهه في شخصية (كوندلري) يواجهه في هيئة مرجبة غريبة ، هيئة القبح الأولى أو في هيئة الجمال الغهنس بدلا من ذلك . يواجهه في تحول جريش (في مسرحية فاولست لجوته) وعيلين وماري (في الأثني الأبدية) للمرجة تقابل الشخص (الأربع الأنثوية في العالم السفلي ذلك في الفرنسية) عقيدة العرفين) ومن حواء فاولست قد اختلط عليه في وقائع سفك دامية ثم عاد إلى الظهور مرة أخرى من جديد في شكل مختلف فهكذا الحال مع بيكاسو فهو يثير شكله ويعاود الظهور في شكله القادم من العالم السفلي ؛ شكل المهرج التراجيدي وهو موتيف (فكرة رئيسية) تنتشر خلال لوحات عديدة ، وربما أمكننا أن نلاحظ ملاحظة عابرة وهي أن شخصية المهرج هو إله (ثيوني) أو (تارناري) يرجع أصله إلى الجحيم .

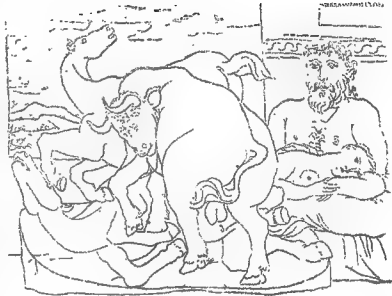
لقد ارتبط المهرج المحبوط أو الموردة إلى العصور القديمة منذ عهد هومر بال (نيكيا) وإن فاولست ليستدير راجعاً إلى العالم البدائي المخبول ، عالم الساحرات وإلى رؤية وهمية للمصير الكلاسيكي القديم ، ويتوسل بيكاسو بأساليب مسرحية يستعيد بها الأشكال الفجة الأرضية الغربية والبدائية ، ويبحث إلى الحياة (لا روحية) بوسى القديسة في ضوء بارد متناهي وسحق (جيوليوس رومانو) لم باستقامته أن يفعل ما هو أسوأ ونادراً ما صادفت أو أنني مصادفت قط مريضاً لم يرجع إلى أشكال من فن العصر الحجري الحديث أو برتد إلى عريضة هي استحضر للعريضة الديونيزية . إن المهرج يتجول مثل فاولست خلال كل هذه الأشكال على الرغم من أنه لا شيء يشي بحضوره أحياناً سوى خمره ، وسوى العود الذي يوقع عليه أنغامه ، أو تلك الأزرار التي تتخذ شكل العين في رداء التهريج الذي يرتديه ؛ فبا الذي تعلمه في رحلته الطائشة عبر التاريخ البشري الذي يقدر بألف السنين ، وأي جواهر سوف يستظهره من تراثهم المهملات والعفن ؛ ويستظهره من هذه الاحتمالات أو الإمكانات نصف الولادة المجهضة للشكل واللون ؟ أي رمز سوف يتبدى لنا بصفته الغاية النهائية والمعنى من وراء كل هذا التحطيم ؟

نظراً للتقلب والتغير المهرج ليكاسو لا يكاد المرء يجزئ على أن يضطر بتخمين ما ، وهل هذا فإني على الأقل في هذه



الصارخة ، غير المتألفة وحيث تلك الألوان الوحشية عند بيكاسو في مرحلته الأخيرة تمسك جميعا بميل اللاوعي للسيطرة على الصراع عن طريق اللجوء إلى العنف في وحشية الألوان (اللون = الإحساس) .

إن الحال الذي تبدي عليه هذه الأشياء في التطور النفسى لمريض ما ليست هي النهاية ولا وهي الهدف ؛ إنما هي تمثل فقط توسعا لرؤيته ، تلك الرؤية التى تحتضن الآن طبيعة الإنسان كلها الأخلاقية والوحشية والروحية دون أن تشكلها حتى الآن في وحدة حية . لقد تطورت الدراما الداخلية عند بيكاسو حتى بلغت هذه الدرجة الأخيرة التى تسبق الانشقاق ، أما فيما يتعلق بالمستقبل ؛ فلن أحاول أن أجا إلى التنبؤ ؛ ذلك أن هذه المغامرة الداخلية هي قضية خاطرة ، ويمكن أن تؤدى إلى أية لحظة إلى رفقة جامدة وقصور عن التقدم ، أو إلى كاترئة إنشطار ينفجر فجأة ، انشطار لتلك الأضداد المضمومة كل منها إلى الآخر . إن



● منظر صراع بين نور وحصانين

المهرج ليس سوى شخصية مأساوية مبهمة ؛ حتى ولو أمكنه بالفعل أن يعمل فوق دوائه رموز المرحلة التالية من مراحل التطور . إن هذا المهرج هو حقا البطل الذى لا يد له من أن يجتاز كل أهوال (هاديس) المهلكة ، لكن هل يمكنه أن ينجح في ذلك ؟ هذا سؤال لا يسعني أن أجيب عليه . إن المهرج ليسعني بالقتل، مبررة ذلك أنه هو من يعيد إلينا ذكرى ذلك الشخص المبرقش بالألوان ؛ كانه الأحمق (زرادشت) لنيتشه ، ذلك الذى يقفز فوق ذلك الرافض على الحبل ؛ وذلك الذى لا يتوقع قفزه تلك (بالياتشى آخر) ؛ وهذا يجلب على نفسه الموت . عندئذ ناه زرادشت تلك الكلمات التى أثبتت صحتها على نيتشه نفسه ؛ صلفها الذى يشير الرب :

« ستكون روحك قد ماتت على نحو أسرع حتى من موت جسلك ، فلا تحشى شيئا أكثر من هذا » . أما عن كون ذلك المضحك فقد اتضح ذلك بينما هو يطن صبيحة مناديا ذلك الرافض فوق الحبل ، ذلك (النفس الأخرى) ؛ (التى هي بديله) (الأكثر ضعفاً ، مبارخا به :

« إنك تسد الطريق أمام من هو أفضل منك » . إن هذا (المضحك) إنما هو الشخصية الأعظم ، هو ذلك الذى يحطم القوقعة ، وأحيانا ما تكون هذه القوقعة هي : عقله ◆

ذلك الإنسان يقوم معارضا لإنسان وقتنا الحاضر ، لأنه هو الإنسان الذى يكون ذاتا كما قد كان ، بينا الآخر هو ما يجد نفسه عليه فقط في اللحظة الراهنة . لهذا فإن القوة المحطمة والمعارضة = الكاتاباسيز ، والكاتاباسيز = (الكاتاباسيز هي القوة التى يفترض أنها تمارس فعاليتها على قوة أخرى وتحلل القوة الأخيرة بسبب من ذلك بينما تبقى القوة الأولى كما هي ، كما تطلق الكلمة أيضا على الأثر الذى تحدثه هذه العملية) ، يتجمعا في حالة مرضى الإدراك لتتألف القطعين في طبيعة الكائن البشرى ؛ وإدراك ضرورة وجود الأزواج المتصارعة من قوى الأضداد ؛ ويعقب رموز الجنون أن يتم غرض تجربته أثناء فترة التحلل ؛ يعقبها صور تمثل إلتام الأضداد ؛ كل ضدين معا في وحدة : التنوير ، الظلام ، الأهل ، الأسفل ، الأبيض ، الأسود ، الذكر/ الأنثى الخ . وفي لوحات بيكاسو الأخيرة يمكن رؤية (صوتيف) اتحاد النفيشين واضحا وضوحا بالغا ؛ وذلك في وجودهما متجاورين تجاوراً مباشراً ، ويمثل ذلك في لوحة واحدة رغم خطوط التكبير والتجسيم التى تجتازها ، حتى هذه اللوحة ورغم هذه الخطوط تتحرى على اقتران لألوانا الغنية ؛ وهى التى تمسك لتلك الأكران

اللحظة سوف تحدث ما وجدته عيا للمادة التى يقدمها مرضى إن الـ (نيكيا) لا تفتقر إلى الهدف ؛ إنما ليست سقوطاً تهديكيا خالصاً في المسألة السعيدة لكثا (كاتابازيس) = (وهو اسم للعمليات التى تنتج من التجمت والتحلل للبروتولازم في داخل العملية الحيوية ، وهى التى تقوم في مواجهة الـ (أنابوليزم) وهو اسم يطلق على بناء البروتولازم من عناصر أقل تعقيدا والعملياتان معا يصرفان باسم (ميتا يوليزم) . إن الـ (نيكيا) هي هبوط إلى كهف التكريس والمعرفة السرية .

إن المرحلة جسر التناريسخ النفسى للبشرية ؛ كيان موضوعها هو استعادة الإنسان كاملاً عن طريق إيقاظ الذكريات في الدم . كيان الـ الهبوط أو الرجعية (إلى الأنهات) = (وكلمة - أم - هنا لا ترد بمعناها الحرفي في اللغة ، بل كرمز لآلة شيء يقوم بوظيفة الأم) ؛ قد ساعد فافست على أن يفهم مرة أخرى ذلك الكل الألم للكتائن البشرى - باريس متحداً مع هيلين - ذلك الإنسان الكلى الذى كان قد تم نسيانه عندما فقد الإنسان المعاصر نفسه في وجوده الوحيد الجانب . إنه هو الذى سبب في كل مصور الاضطراب لامتزاز العالم الأمل ، وسيفعل ذاتاً هو السبب في ذلك .

لم الرحيل في الضحك

إلى الشاعر محمد البخاري

حسن فتح الباب

وأنا على العهد القديم
أنت المقيم
أنا جئناك اليتم
أتبك مجنونا حكياً .. التفتيك
غيا لنارى .. تلتفتي جنة مستعرة
يا ملك الأهراف
فردوسك المدينة الحبيبة الموصلة الأبواب
سر خطيب
ججيجي الحرية الغريبة الديار والصحاب
سخر مريب
لأنك امتلكت روعة اليقين لم تكن
قدسهم
لأنك الملهم سر الخلق سحر الشحنة المفجرة
باهوك للأشباح
مقللاً مرتباً ملكاً على الأطياف
من ذا رأيك أمسر من كتابنا القياصره
من ذا يراك اليوم من كهائننا السماسره
وحين جئت ربهم توافدوا ليشهدوا
وليمة الفراشة المحتضره
والقرى يكسو حامل الأسفار
البر لا يخف
والسد لا ينفار
لكننا فرعون
مازال يحدو السخره

ما كان لي أن أرتبك
وأنت أبقي أنت أدنى
من دمي
طيفك أخفى .. إن تزرني يشتعل
رمادك الندى .. تنطفئ
جمرة عتي .. ألى
أنك أخلفت الذي وعدت
ثمضى معا
نبقى معا
ودعت ما قلّيت
رحلت ما ودعت
لم الرحيل في الضحك
من قبل موعدك ؟
يا زمنا ضيقنا وضاح
يا وطناً روعنا
عشقا إلى الممات
نغديك لن تباع
يا أيها الرب المطاع

اليومَ ينفُضُ السُّرادقُ
تَجْلُو السَّناجِقُ
واليومَ لا تنفُضُ سوقُ الصَّيرِفِ
صاغوا قِلاداتِ المقاربِ
دَقُّوا طَبولاً فوقَ قَبْرِ المَعرِفِ
زَفُّوا العَناكِبِ
واستنفروا للعرسِ أَفاقِي المَواكِبِ
أنتَ البَدِيعُ المَرتَجى
أنتَ البَدِيعُ المُستَباحِ
طاهُ ولا كُلَّ الطَّهائِ
ثوبَ رَدِيدِ
تَغْنِيهِ عَن عَرَى صَلاه
صَبَدَ وَلِيدِ
خَيرَ الفِداءِ نَعَمَ الزَّكاهِ
مدوا الأوائِ والنَمارِقِ
أنتَ الجِوانِ
أنتَ الِيدانِ
أنتَ الشَّواءِ
ما كانَ أَشهى لِحَملكِ المَقْدودِ
يا ظمِى الأراكِ
جَسَرَ إلى الأخرى جِماكَ
قَهَرَ على الدُّنيا قِراكِ

* * *

النَّيلُ أَنتَ القَاحُ يَغْفى
عَن عَيونِ الرَغْوَةِ الحَمقاءِ
والمَوجِ الضَّريِّرِ
دارَكَ المَمدودَةَ الرِحابِ
مَن نَداكَ كَعبَةُ الرَفيقِ
ظَلَّ فَقيرِ
مُلْكُ وَثيرِ
سَقِيفَةُ الودادِ فى الضَّراءِ والسَّراءِ
لا سَراءَ فى مَمالِكِ السَّنايِكِ المُتَوَجِّه
يُؤَكِّلُ لَحْمَ الشَّهادَةِ
فى زَمَنِ المَرتَظَةِ
عَينانِ تَحْضُلانِ بِالشَّدوِ البَهِيجِ . . بِالرَمَدِ
إِرتَ القُرَى . . . طَولُ السَّرى
دَمعُ السَّوامى المَغرَقَةِ

كُحِّلَ العَيونَ المَظفَأةُ
بِقَيَّةِ المَالِ تَحْتَ الحِمْيَةِ المَهِترَةِ
والقَلبَ يَبْثُجُ حَجرِ
يَعطى وَيَفنى لَقا
يَفنى وَيَبقى حُرَقا
يا عَطشُ البَحرِ
ويا تَمَ الأَنهارِ

* * *

باريسُ يا ناعِمةَ اللَّيلاتِ
مَرَّةً على الغَريبِ
مَزارَ عاشِقِ شَروِدِ
ظَلَّةَ شاعِرِ طَريدِ
يا سَجرَهاً بِالعَتيقِ الحُثُونِ
يَسَلَّةَ مَغرَ بِه
قِثارةَ مَلتَهيةِ
والغَيمِ والشَّعاعِ يا حُلُمَ السُّجَينِ
يا مِراحَ المُتَرفِينِ
باريسُ يا بَهِجَتنا أَكبادنا المَنتَظِرةِ
غَرسَ مَاتمِ العَناهِ
دَوَّحَةَ أَحبابِ الحَياهِ
(عَيونَ إلَنا) وَجَنونَ الأَمَسياتِ الشاعِرةِ
مَقالِصَ الأَجِبةِ المَهاجرَةِ
باريسُ يا تَرتيلَ غَانيهِ
يا عاشِقينِ افترَقا
وثنائِرينِ اعتَقا
تَراكِ أَصغَيتِ إلى حُطوطِهِ
دائِيةَ كَمرِ عِشةِ النَدى على كُثُومِ دالِيةِ
وانِيةَ فُوقَ رَصيفِ (السَينِ)
شَمعةَ على الغَروبِ
خَفَقَتِهِ . . اِبْتِسامَتِهِ
لِخطوطِ طِفْلَتينِ
لِلمَسِ عَصْفُورَينِ
فى غَابةِ العَشايقِ كُلِّ اثَينِ يَرفُلانِ
فى ثوبِهِ الحانِ
فى قَلبِهِ العانِ
باريسُ كَتَبنا حَليقَتَ غَرامِ

باريس يا عشق (أراجون)
 ويا فجر (البخاري) الجميل
 يا عمره القصير يا جناحه المخلق الأسير
 يا خوفه انكساره إصراره
 يا ضعفه جسارته
 مرارته
 إشراقة
 القمر القبر السماء
 الجنة الأنفى
 (ناظم) والمنفى
 ماوى ولا ماوى
 باريس يا باريس يا أيامه ليلاته الحرار
 أفديك إن أرجعته غمامة مسحورة
 ثوبا على صبية تليقة الحديد
 تمشى على استحياه
 حتى تدارى شبق النهدين
 من عضة الذئاب
 وعضة الأمعاء
 أفديك إن أرجعته أغنية
 حتى يحين الموعد القريب
 لقاءنا الحبيب



ما طووت ما طووت هل رأيت
 غير انكسار الوتر الرخيم
 غير انتصار الناعق الرحيم
 غير انتحار الشرفاء
 يا شهقة الناي الحزين ساعة الأصيل
 يا نزقة الشادوف تحت الحشيب المسنون
 تحت الطين
 يا شجن الكافورة الشائعة الجرداء
 يا صفصافة خضراء
 تظلنا إذا قسا الهجير
 غمامة لابن السبيل يا صفى الضعفاء
 يا بلبل العش الكبير يا شهيداً
 ياتجى الغرباء

فأين أخفيت ليلك زهرته
 نجمته الخضراء
 هزنته الخافقة العذراء
 جبينه المفضى الأغر
 لوحته بلا إطار
 وصمته الكتار
 ليلته الأسرار
 وحلمه النهار
 والنظرة انبهار
 شجى .. مئى .. دوار
 سمعت رجفته ؟
 أم إنك الوردة والسكين
 الطاعن الطمين ؟
 حذيفة الوهم أم الثوار ؟
 (بودلير) أم (إيلوار) ؟



سخوت ما أبقيت
 سهرت ما أصبحت
 إلا بقايا من وجيب
 مرقوق القصيد
 ذكرى مقاوم عتيد
 طيف حبيب
 رحلت ما خلّيت
 ريشة عصفور مبلل الجناح
 مات بالظلم
 كفنه النيل بموجتين حين ضنّ
 أن يسقيه قطرتين من رحيقه المباح
 أن يمسح عن فؤاده النيل
 ما أضناه من جراح مجدنا وسقمنا
 عذاب حيناً ومقتنا
 غربتنا فوق سفن السفهاء وانتمائنا
 إلى أشعة البحارة العراة
 فوق الريح ، كانت صرصرا
 والنوء كان عاتيا
 والخوف غال وحسن (طيبة) الحضيّب
 وانتمائنا إلى قوائم المناصرة
 من بعد حرب نخره
 والقوم (جابوا الصخر بالواد)
 مقنونة . . نسي . . رماد
 من فوقها مدّت عظام الفجره
 أحذية الفاشية المنحدرة

لوجتين غاضتا
 يهديك غابقي حنان
 لقبلتين غابتا
 أغنيتي كزوان
 لمقلتين غامت
 قصيدة لروحنا المنصرة
 تعود مجورا مكمل الجين
 سيد الشجي
 تطل للغرب المضيء الرماذ
 للهلل . . للهرم
 للنيل . . ثم تختفي وراء هالة السحر
 مبتسا . . مودعا
 تنام في حضن الشفق
 حتى تعود مرة أخرى . . تزورنا
 إذا أنزل (حوريس) القمر

يا أيها الفجر الكنار الزاهد المنار
 يا صبحا تجلّ فارغى
 نساك عرش الأفك واهل الغمام المشتهى
 قامت قيامة العذارى حاملات اللوتس المصفور
 إيزيسية العينين من عشق
 ولا دمع على (أوزير) لم يمت
 وأنت حى بيتنا
 حتى ترى (حوريس) مجلّوا على صدر الأفوه
 يهديك زاد الرحلة الموعودة المدخرة
 كأس حليب . . ثمرة



بحثاً عن الزمن المفقود

وقد كان لا بد للروائيين بعد استناروا بهذا الرأي الفلسفي أن يضعوا أيديهم على نبع سخى لتضحياتهم الأدبية . ويعتبر تلك السلسلة من الروايات التي كتبها مارسيل بروست بعنوان « بحثاً عن الزمن المفقود » والتي بدأت تنشر تباعاً منذ عام ١٩١٣ م أكثر الأعمال الحديثة دلالة وتثيراً ، إذ تمكن بروست بتضحياته عن مدلول الزمن أن يقدم لنا هذا العمل الروائي الجليل . ولجأت تأثير الأحداث العرضية العابرة المتسمة إلى « الحاضر » وفي « حيزه المكان » يوسع بروست من وعاء اللحظة الحاضرة ، ويضخ فيها أنفاس الماضي الحبيب ليملأ ما شغل فيها من فراغ . ويحدث إعادة الاستيلاء على الزمن الضائع عن طريق غزو الماضي للحاضر عن طريق أفراح السيل في الحاضر أمام مشاتل التضاميل المجلوبة من الماضي . . . فإن عطر وردة يشمها مارسل تعيد إلى الحاضر المنعقد من تفاصيل الذكريات المتفجئة . . وهذه التفاصيل التي تدخل الحيز المكان للحاضر هي التي تثره ويجعله أكثر دقةً وشجينة . . ويعتبر هذا التكثيف الذي يحققه الماضي للحظة الزمنية الآنية هو التعميق الوحيد عن اقتلاع الماضي من جذوره بفعل الزمن والألقاب به بهذا . .

حقاً ، إن كل مياه البحار التي تتجرى لا تلعب بداً ، قائما تعود إلى الأرض من جديد مطراً منها . . وهكذا الماضي بالنسبة للحاضر الذي يصير بدوره ماضياً بالنسبة للحاضر الذي

د. نعيم عطية

ثمة فيلسوف عصري كان له أكبر الأثر بأرائه الفلسفية على تطور الرواية هذا الفيلسوف هو هنري برجسون صاحب كتاب « المادة والذاكرة » الصادر عام ١٨٩٦ م فقد أوضح أننا إنما نغير التفكير في الزمن من الدائم ، فتعرفنا على حركة الزمن هو خبرة داخلية ، بل نحن ندركه باللمس . وإذا كان وعينا يحسّ على خبرتنا الشخصية الماضية كلها فإن الذاكرة مجرد مصفاة كثيرة التقلب ، لما العقل فلا يدرك التغيرات الأساسية عن طريق الزمان بل يتصور التفكير على أنه سلسلة متعاقبة من الحالات السكونية تمتد في سلسلة متعاقبة من الأمكنة الحظية .

يصير بدوره ماضيا بالنسبة للمستقبل . وقد هدف بروسيت الى تثبيت الزمن المنفلت الحارث في لحظاته ابدية لا يتغيرها التحلل ولا يطويها النسيان وذلك في صورة في صفحات ادبية . هكذا يكون الفن - والفن الروائي على الاخص - محاولة انسانية .. ونعني بانسانية محاولة نسيية على اى حال - محاولة انسانية لتثبيت الزمن الفاعل .

وبذكرنا هذا بأسطورة افرقية قلدة نغزو نشأة الفن بالرغبة في تثبيت الصورة حتى يتحقق لما علم النسيان فتعكس تلك الأسطورة قصة فتاة اريدت أن تسجل كل حائط ظل الرجل الذي نحب حتى تحفظ بصورته عندما يغيب عنها . ان الفن حقا محاولة مستعجلة من قبل الانسان في مقاومة النسيان ، هو اذن تعبير جديد عن غريزة البقاء .. باليت الوجود في وجه الزمن الجائر الذي يحطّط معه كل ما كان له قسمة من الكيان الانساني في وقت من الاوقات .

الادب هو الذاكرة الحية

وبذلك يمكن ان نصف الادب بأنه و الذاكرة الحية « من خلال ما ظل نابها بخيلة من ماضى الاديب . ومن ثم يمكننا ايضا ان نعرف الزمن الروائي « من خلال اعمال مارسيل بروسيت . بله توسيع لمحورى اللحظة الآتية ، وذلك من خلال انكسار الزمن الخارجى على الشعور الانسان ، وبالتالي من طريق استرجاعه وتحيته في صورة فنية .

القول ذو الوجهين

في عام ١٩٣٢ م نشر سمبول بيكت دراسة مركزية عن « مارسيل بروسيت » وكان هدفه الأول من دراسته تلك « على حد قوله - الوقت ذاته بخلص .. وهذا القول ذو الوجهين هو الزمن » .

وموقف بيكت من الرواية البروسيتية جديد بالتأمل في مقام مشكلة الزمن لأنه يوصينا بالتصرف على قضية الزمن في « الرواية البنية » التي سبقت بعد الحرب العالمية الثانية على الاخص . واذا كان الماضى الذي يفلت ويولى بالنسبة لبروسيت هو ماضى يتشاهل الحب والاندماج نحوه بل ويجلبه الى لحظة الحاضر فان الامر يحتاج الى نظر بالنسبة لبيكت .

ولئن اذن ماذا يقول بيكت عن الزمن في دراسته من بروسيت . انه يلعب في دراساته المذكورة الى انه يصرف النظر عن المضمون فان الماضى بالنسبة الى الحاضر خيبة اسل . والمستقبل بالنسبة الى الحاضر مروح سيتحول بدوره الى خيبة اسل ، فالحاضر اذن عملية غلاب مزوج .

ومن ذلك يمكننا ان نستشف ما يمكن ان يكون عليه مدلول الزمن في « الرواية البنية »

وربما استكتنا ان نقض بعد ذلك الى تقصينا من خلال اعمال روائية اخرى ، وباترة في ذلك بروسيت ايضا نجد فريجينا ولف مطاردة أكثر من غيرها من الروائيين المصريين بفكرة الزمن . ولكن بينما تصور اعمال بروسيت الفكر البروسيتي فيستعيد لنا الزمن من خلال عملية تذكر دقيقة وبلدة . من خلال بحث الماضى ومعالجته من جديد . فان الرواية الانجليزية تصور لنا في روايتها « الامواج » الزمن جزءا الى جزئيات غنية مطوية على نفسها . . والواقع ان اللحظة هنا تلتقى الذبوة . . فكل كونولوج يتقطع في حجرة لحظة منفصلة عن الاخرى ، كما لو كان صورة مأخوذة من عذمة مكبرة مسطرة على الماضى والحاضر والمستقبل . . ولا تتجسج هذه المونولوجات المتقطعة في اعطاء احساس بالمواسلة والتتابع اوحى بالارتداد والعود . . بل بالعكس يفضى على الزمن طابعا من السكونية الابدية او مسحة من « اللازمنية » اذا امكن لنا هذا القول .

الرواية .. لوحة

ولكن كانت الرواية ليست بحال من الاحوال لوحة ، الا ان الرواية يمكن ان تعالج حالة سكونية في ظاهرها وان كانت تبحث احساس بالذبوة في زمنها الممتد . . وذلك من بلغ التصوير شأوا بعيدا من الكثافة والعمق حتى يتولد احساس المكدور في قلب الموقف السلوكي ذاته ، وينبع حينئذ الانسياب الزمني محققا للنص قدرا حقيقيا من الحسوسة الديناميكية . . ولكن الامر يحتاج عندئذ على اى حال الى مهارة فنية اضافية ، اذ ان تصوير (موقف) يحتاج الى الارتباط في تسلسل عكم

بمواقف سابقة ولاحقة تحوله من مجرد لفظة الى عنصر موقد حركي .

ويجدر ان نشير في هذا المقام ايضا الى ما يلحقه للزمن تشييعا في الرواية المعاصرة ، الأولى تتمثل في التقاط وتسجيل مغامرات قصيرة ومخالطة . ويمكن ان يخلق هذا فينا الشعور بحركة مماثلة لما يوظفه فينا الفيلم الأمريكي لحافل بالانارة . ويثبت فينا هذا التتابع اللاهث للحظات المصيبة ، وذلك الركام الذي يتموت بها لتغيرات متكررة بحيث يصبح تركيزنا من جزئيات مقطعة - يثبت فينا هذا وذلك احساسا بالارتجاف والاحترار والسرعة ، ربما كان أقرب الى ايقاع الزمن المعاصر الذي اتصف بتخبط وانجراف لم تصرفه ازمان المصور السابقة ، او عبارة اقرب الى وقع الزمن على الوجدان المعاصر ، فقد رأينا ان الزمن في جوهره حقيقة انسانية ترتبط بعملية تدور داخل الكائن الانساني .

والى جانب الزمن المتكسر ، وهى المعالجة الأولى التي رأيناها ، فهناك ايضا ومن ناحية أخرى معالجة انسيابية للزمن نجد فيها كل مقطع من الحركة الروائية يشع من على الرمز من انها لازالت تحجب حالة من التوتر يربح في ثنائها بعضي الحركة التي ستأت . ان اللحظات هنا سوف تسكب وقد اقم كل منها بكل اهراسات اللحظة القريبة التالية . وتغلفي عليها ابتداء بعضا من لوبا . . ان ثمة شيئا سوف يسبح او جيم في الجو ونبي ، بالفتاة او الانسراجة التي ولئن كانت لا تزال غامضة الا انها تتوحد مع اللحظة المقبلة . بل إنه يوجد بذلك ما هو أكثر من الاستمرار في الزمن الروائي . . ان كل خطوة في الرواية ليست عمدا لها في الخطوة السابقة عليها فحسب ، بل ان كل خطوة تستوجب الاخرى وتتأدى بها ، حتى اننا نطلق متفطين على الدوام .



الرواية الجديدة

وإذا استرجعنا ما قمنا به من أفكار حول مشكلة الزمن الروائي فإنتا نجد الزمن في « الرواية البروسية » انعكاساً على الشعور الداخلي ، يستحوذ عليه بالتشبيث بللمشاعر وتثبته في لحظة حاضرة أبدية ، وذلك عن طريق التساهل في لحظات سكونية ، انفصالاً مع مستخلصات برجسون الفلسفية . . . فإذا انتقلنا إلى « الرواية الحديثة » وجدنا أن الحاضر قد غدا لا شيء عتقاً . . . بل أن الحاضر هو مبرر من انخراط إلى الخلق . . . وتقوم العادة بتوسيع الحياة فتكسب مظهر الضجر والزبالة . . . على أن الفكر الروائي في القرن العشرين لم يقف عند هذه المرحلة من التطور ، بل عرف ماسمى « بالرواية الجديدة » وقد خطت خطوة واسعة إلى الأمام . . . أو على الأقل . . . إلى بعض اليقين . . . فيقول الآن روبرت جرييه في مقالات كتابه « نحو رواية جديدة » (٥٥ - ١٩٦٣) الحقيقة ، أن العالم لا هو حيث ولا ذو دلالة . . . أنه بيساطة موجودة . . . أن الأشياء كالنساء هنا . . . حولنا تتحدث . . . أن الإنسان ينظر إلى العالم ولكن العالم لا يجيب على نظره . . . وليس هذا لأن العالم لا يريد مثلاً رأى كتاب الحب ، والمالان العالم يشتم بصورة واحدة ليست له غيرها . . . وهي المحسوس . . .

من هنا يبدأ مفهوم جديد للزمن . . . يجدر أن نتعرف عليه . . . أننا في مجال التعرف على الزمن الحقيقي للعمل الروائي يجب أن نقف أمامه السؤال التالي : (هل الرواية هي تصوير لعالم خارجي تسعى إلى نسخ صورة طبق الأصل منه ؟ أن الإجابة على هذا السؤال على غاية من الأهمية في معالجة المشكلة التي نتعرض لها . ذلك أن للعالم الخارجي زمنه الخاص الذي يقاس

بتتابع اللحظات والساعات والأيام والشهور والفصول والأعوام والقرن . . . وليست الأحداث بالنسبة لهذا الزمن سوى النقاط التي توضع فوق الحروف . . . وإذا كان هذا العالم الخارجي زمنه . . . فإنه يستقر ازدواج الزمن بالنسبة للعالم الواقعي والعالم الروائي . . . ويشود التساؤل ونتجه البحث نحو معرفة كيف يمكن للرواية أن تحاكي العالم الخارجي من ناحية الزمان ؟ هل هناك طريقة أخرى سوى تعقب الأحداث حدثاً حدثاً فيما تسلسلها الكرونولوجي أو التاريخي . . .

واقعية العالم الروائي

لقد كانت الرواية البلاكية قائمة على يقين بوجود عالم موضوعي ترتسم الرواية خطاه كمحاولة أن تكون صورة مصغرة منه . . . وتستمد قوتها من مدى نجاحها في تحقيق الشبه بذلك العالم الواقعي . . . ومن هذا التشابه للتحقق من خلال أسلوب المحاكاة كانت تستمد الرواية شرعيتها لأن مجموع متلصقته من أحداث وأحداث ومشاهد تكون متباعدة ومترتبة لأنها من « الواقع » ونقلها عنه .

ومع كان هذا العالم التخيلي الذي تتيه الرواية بمضارع النموذج الذي هو العالم الموضوعي لأن الزمن الروائي يقاس منذ الصفحات الأولى للعمل الروائي إلى آخرها في ذات التتابع الزمني الواقعي فالشخصيات تولد وتبرم وتوفت فيما لأحداثها . والأشياء خاضعة لقانون البلى والقديم . . . وكان الوصف لوحة متفرقة عن النموذج . . . أما إذا قبل بأن العمل الروائي ليس محاكاة لعالم خارجي فإن الزمن الروائي يستمر ويصبح غير مقاس أو منضبط بزمان آخر خارج العمل الروائي . . . ويغترب عندئذ الزمن الروائي من الزمن الموسيقي الذي يولد وقوت بدياة العزف وانتهائه . كما قلنا .

الوصف الروائي

يجب أن نتساءل إذن من مصر الوصف في العمل الروائي . . . فإن ما ينصب عليه الوصف ينضج لذات القارئ . . . لقد هجر الوصف باعتباره محاكاة . . . باعتباره أعداد ديكور تلدو فيه الأحداث . . . وأصبح يلجأ إلى حيل ثنية نابعة من « رواية لا تحاكي الواقع » فنجد الوصف كثيراً ما يبدو لا كتمهيد للمسار الروائي بل كمنافس له أو كعملية تمويه وبليلة ، أما بالإضافة في وصف كثير ما لا أهمية له . . . وأما بإباحة الأشياء الموصوفة إلى غير ما هي عليه أو إلى غير حالها من مفاهيم . . . فتصبح غير مفهومة أو معتمة . . . بل كثيراً أيضاً ما يلجأ الوصف الروائي إلى اختراع سمات للأشياء لا وجود لها إلا على صفحات العمل الروائي . . . ولا شك أن المضي في تحطيم الخط المستقيم المتصل الذي أنشئ على الوصف يربط أيضاً بفهم للزمن . . . يستأثر الوصف عنه . . . فإن التكرار والتصنع وعدم الاكتفاء والتراكم والتعمية هي أبهى التماكسات الزمن أشبه بلغة أوهب ، زمن يبدو في النهاية خدعة لا يرتبه بلدور في أروقتها ومتاعبات إنسان قد يكون اسمه بوليس وقد يكون أي اسم آخر .

وهكذا تصل حركة الوصف في الرواية إلى أن تكون مواكبة حركة زمان وضع موضع المناقشة من خلال تأمل مقام المادة في الوجود . . . وعلى سكونها وإيقانها الظاهري . . . بل متى ملاقة هذه المادة بالإنسان كيف هي في متناول يده . . . ونظر منه . . . بحيث تصبح ذكريات ماضية في الابتعاد . . . بل ونحوها يصل الحدث هنا إلى حد المفارقة . . . نتيجة فقد الثقة في الحقيقة الموضوعية للأشياء . . .

كان لم يكن

إن حركة الزمن عندما يستنصرها الروائي يجد أن كل ما هو « حضور » في عمله الروائي هو « كذب » لأنه ليس بحاضر هو كذا خط كلمة هو في حديثه . . . ولهذا فإن الروائي الحديث قد أصبح لا يعتبر روايته قطعة من الواقع ، بل هي مخلوق له بداية ونهاية معروفان وبالتالي له عمر محدد . . . هو الزمن الذي يستغرقه تأليف صفحاته من أول كلمة إلى آخر كلمة . . . هذا الرجل وتلك المرأة اللذان التقيا في الرواية وتحبا مثلاً لا يجب أن ننظر إليهما على أنها قد سبق أن التقيا وتحبا في العالم الواقعي . . . في الحياة اليومية . . . بل هما يلتقيان ويتحابان مئات المرات بل وملايين المرات على صفحات العمل السرروائي فحسب . . . وفي كل مرة يقرأ على العمل الروائي أيضاً . . . ولا شيء غير ذلك . . . أو بعبارة أخرى ليس ثمة زمن يقاس به زمن العمل الروائي . . . بل هناك زمن واحد لا غير . . . هو زمن العمل



إذابة الشخصية في وجود موضوعي أرحب منه وهو المكان . لاحظ مثلا العلاقة في رواية التعديل . بين الفتاة سيبيل ومعلمة روما . أي انه طالما كان الزمان احساسا داخلها يتتابع أحداث فان الرواية الجليدية تسعى الى التحلل من ذلك المنصر الذاتي في الوجود الانساني للاتصال بوجود خارجي أكثر موضوعية . . . وفلك عن طريق تسجيل « مكائبات » ومحطة بالانسان يدور في فلكها .

وهكذا تتخلص الرواية الجليدية من « التخييرية » وتتحول الى « الروسنية » وتصبح رواية « موضوعية » أكثر منها رواية « ذاتية » فتجسده تتكلم عن « وجود » أو عن « عالم » أو عن « مكان » بدلا من ان تتكلم عن « حكاية » ولا كان الزمن كما رأينا عن يتنور ورفاته كتاب الرواية الجليدية تحقق الانسان من وجوده عن خلال افعال وأحداث . . فالزمن احساس والأحاسيس مرتبطة بالفض . وكل ما هو داخل معرض عنه في « الرواية الجليدية » ولهذا فانها مهما بدا الوصف الخارجى فيها مرتبطا « وبين راء » أي « بعين الانسانية » فانها تتحاشى ان تكون في النهاية « رواية سيكلوجية » ويرى كتاب الرواية الجليدية في مقدمتهم لأن ربيب جبريه أن كل أولئك القناد الذين نظروا الى أعمالهم من زاوية سيكلوجية أو تقريبا بحثا عن دلالات سيكلوجية خلف بئالياتهم الروسنية قد تنكبوا السيل الصحيح لفهم أعمالهم الرواية واصيروا بغيره لأم لانهم لم يستطيعوا من خلال تفصيحاتهم هذه ان يصلوا الى شيء يحقق أن لم يكن قد اعتدوا الى كثير من الأحكام المحاطة .

أقصاء الزمن

ان اقصاء الزمن باعتباره عنصرا ذاتيا من البناء الروائي عند الآن ربيب جبريه ورفاته من الروائيين الجدد يحول الرواية الى حمل يبرى ويفصحها عن ان تكون عملا تأمليا تليسيا ، العالم هو موضوع الاستكشاف وليس للحكم عليه . فالرواية السيكلوجية والاجتماعية أيضا تنقصن حريضا وتلحقا على المدة الروائية من خلال الشخصيات والعالم . انما ان أعمال هندية قيمة تعرض شروا وألقاما وانحرافات تعتمد الى الأدياء برأى فيها سواء صراحة أو ضمنا . فهي تتضمن موقفا من جانب الروائي ومن جانب القارئ . تتضمن موقفا أيضا أو على الأقل تفترض تقبلا لاختلاف موقف ازاء ما يسطرح عليه . أما في الرواية الجليدية فنحن إزاء رواي مثل فنان يسطح على مساحة مسطحة وحركات واشكالا ذرن أن تكون هذه الاشكالا والحركات من امجادات فير ما بدت عليه فحسب . وكما ان الفن التشكيل الحديث قد تفرصل عن طريق حلف عصر المحاكاة الى « الورقة التبريرية » فقد تفرصت الرواية الجليدية من خلال حلف عصر الزمن الروائي الى « الرواية الكائنية »

يماد عرض الفيلم . . فمعدنل ينسب الزمن الروائي وهو قابل لللك الى ما لا نهاية بعد أن أوصحن أن الرواية الجليدية تنهى « زمنا منبت الصلة بكل زمن » تنقل الى تسجيل خصصية أخرى من خصائص الرواية الجليدية . . يرى ميشيل بيورن ان الحكاية توسع من زمانها فان ما نعرفه عن العالم ليس ما حسنه وغيرهه فحسب بل وما حكه لنا الآخرون عنه وما أكثر . . . وعلى ذلك فان زماننا ليس الزمن الذى نعيشه فحسب بل يضاف اليه كل تلك الانزمان التى يمكن لنا عيشها . ولكن كانت اللحظة الحاضرة وحدها هى الحقيقة للمموسة في كل هذا البنيان الزمنى المحيط بنا فانه بين علما اننا نعيش في إطار وهمي . . فللمحاولة التى يقوم بها الانسان للاحتفاظ بصور تائه من امور وأشياء أو أشخاص عوالة يحكم عليها بالفشل مقدما « وجزء كبير مما ينقل اليها بالحكاية » أي جزء كبير من اطراننا الزمنى ؟ لا يمكن التحقق منه ، ومن ثم نمن نعيش في وهم يتصخم كل يوم .

الوجود والزوال

وربما كان هذا هو الموضوع الذى دارت حوله رواية « التعديل » (١٩٥٧ م) لميشل بيورن . اننا لتتامل معه ما هو الجانب الموضوعي للزمن ، فنجد انه هزيل للغاية ، هو القاعنا ذاتيا لحظة انبعاثها . . ومن خلالها تحقق وجودنا الذى سرعان ما يتحول الى زوال . . ويضاف الى الاطوار لدى ميشل بيورن وكتاب الرواية الجليدية الى التشبيك « بالمكان » بدلا من الزمان . فترامهم يتخلون عن الحكاية المسروقة بتسلسل تفصيل . ويتخذ « التذكور » أهمية أكبر من الشخصية لأن الشخصية كما قلنا انما هى تحقيق للذات من خلال افعال تتابع في الزمن . ولهذا فإن اقصاء الزمن يسترجع في اصمال « الرواية الجليدية »



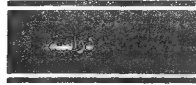
الروائي فحسب وهذا أبسط متطلبات النظرة الى العمل الروائي « كإبداع » لا « كتسجيل » .

ولذلك فالتا يجب ان نقرر أن البطل الروائي ليس له ماضى . . ماضى له لانه انما يعيش في عالم الحاضر المستمر . . ولا يعيش في عالم غير ذلك . . ان الزمن الروائي زمن قائم بذاته ولذا انه يلقى كفايته ومشروعته من ذات وجوده وليس من وجود زمن آخر يعادل به ويلغظ . كما فعل بروتست - بالذاكرة .

الزمن الروائي الجليدي

ان الرواية الجليدية لا تفصح علينا حدثا ماضيا بل هى تجسّد متناقضة - حقيقة من تروح خاص - تدور امامنا . وعندئذ يتحول الزمن الروائي . فهو زمن ليس قبله زمن آخر . . وليس بعده أيضا زمن آخر . . لماذا ؟ لانه ليس تفريدا أو تقبلا لزمن واقعي يمت قبله أو بعده . . ان الزمن الروائي لم يكن له وجود قبل انبساط العمل الروائي امامنا . . وهو يصبح لا شيء أيضا بمجرد أن يعزل الى ذلك العمل الى نهاية .

ان الزمن الروائي باعتباره عملا ادبيا ادناه الوحيدة من اللغة يبدأ بكلمة وينتهى بكلمة . . وبين كلمة البداية وكلمة النهاية يدور الزمن الروائي . . أما قبل كلمة البداية وبعد كلمة النهاية فليس للزمن الروائي وجود . . اننا نستطيع ان نستعبد من ذلك فنقول ان « الزمن الروائي بناء آدمي خال من كل زمن » وذلك لأن العمل الروائي - على حد قول الآن ربيب جبريه - ليس شاملا على واقع خارجي . . وانما هو واقع من نفسه وانفسه . . وإذا كان لم يحدث شيء قبل الكلمة الأولى من العمل الروائي فلا شيء . يحدث بعد كلمة « البداية » . . ان المستقبل الوحيد الممكن بالنسبة لأي عمل رواي هو ان يحدث من جديد أي أن تمارد قراءته كما



(Milesiaca) وه حكايات الرعاة ،
(Poemenica) وهو ما يعود بنا إلى الأصول
الأولى لقن القصة عند الإغريق . وهناك
بعض العلماء الذين يربطون « الساتيركا »
بكلمة « الساتورا » (Satura) ومن ثم
يربطون مؤلف بترونيوس بفن الهجاء .

وربما خلط معاصرو بترونيوس بين
الكلمتين الساتيركا والساتورا ولكنهما في
الواقع جد مختلفين . ولا يصح أن نربط
بينهما رغم أن بترونيوس يدين بالكثير لشعر
الهجاء . فهو مثلا يدين طوراتيوس بوصف
سلابية الفساد (قارن هوراتيوس :
الهجائيات : الكتاب الثاني ٨) ويبدو هذا
الدين جليا في رسم الشخصيات الصغرى
وتوظيف المعارضات الأدبية وروح
الفكافة . وربما إستعار بترونيوس فكرة
خلط الشعر بالنثر في قصته من مؤلف فارو
« هيبسايكس مينيبوس » (Menippeae)
(Saturae) وهو الشكل الأدبي الذي كان
لا يزال على قيد الحياة بدليل أن سينيكا ألف
في ذلك الوقت « تأليه الإمبراطور كلوديوس
(أو Apocolocyntosis) » وبرغم الفارق
في المستوى والأقرب فإنه يمكن القول بأن
« الساتيركا » تطوير لهجائية فارو . وجدير
 بالذكر أنه قد نشرت مؤخرا شذرة شعرية
ثيرة يبدو أنها جزء من قصيدة ذات عناصر
عديدة ومتنوعة كتبت بالإغريقية عما يعني أنه
من المحتمل أن تكون « للساتيركا » سوابق
أو نماذج إغريقية (١) .

ومن خلال ما وصلنا من « الساتيركا »
نرى بترونيوس يقدم مغامرات بطله الذي
لا يتم بسبب البطولة التقليدية ويعدى
إنكولبيوس (Encolpius) وهو شاب تربي
هسل النظام القديم ولا يملك
مالا ولا أخلاقا . أما علامه للأوبن جيتون
(Giton) . فهو أنيق وداهر . وتغسلو
تزوج ، تلعب وتزوج أمام ناظرينا.
شخصيات أخرى مختلفة مثل كوارتيللا
(Quartella) كاهنة

بربابوس إله المجون والفسق وليوبولبيوس
الشاعر المدرسي الفاسد . ولا يمكن أن
نعرف عل وجه التحين إلى أي مدى رست
هذه الشخصيات الثانوية بعناية ولكننا
نعرف تماما أن الذي يمسك بكل خيوط
الحبكة في القصة هو إنكولبيوس . رأى
الأحداث والمراقب لكل تطوراتها . إنه
ضحية مضحكة تعرض دائما لضربات
القدر فتعود مرة إلى أعلى علين ثم تهبط
أسفل سافلين . بعض إنكولبيوس يومه فقط

● من التراث اللاتيني ●

بترونيوس مؤلف الساتيركا أو القصة الساخرة

د. أحمد عثمان

الرشاقة « (Arbiter elegantiae) في
بلاط هذا الإمبراطور حيث نجحت مشورته
فقط في تجريد التبعة من السوقية وتعربة
الرفاهية من الغفظة » .

تقع « الساتيركا » في ستة عشر كتابا على
الأقل وصلتنا منها شذرات من الكتاب
الرابع عشر وفقرة طويلة بعنوان « مادية تريما
لحيو » (Trimalchionis Cena) ربما هي
فقرة من الكتاب الرابع عشر والخامس
عشر . ولدينا أيضا شذرات من الكتاب
السادس عشر ومن بعض الكتب الأخرى .
ومن الواضح أن هذا المؤلف قد كتب في
النصف الثاني من عهد نيرون . وهناك
مقطوعات شعرية مقطعة من هذا المؤلف
أى منسوبة إلى بترونيوس ووردت في
الأنثولوجيا « أى مختارات الشعر »
اللاتينية .

ويثير هذا المؤلف جدلا واسع النطاق من
حيث بنيتة وحركته والتنوع الأدبي الذي
يتمى إليه والأسلوب والقصد من تأليفه .
ولم يثر أي عمل أدبي لاتيني . مثل هذا الكم
من التسؤلات المطروحة حول
« الساتيركا » وهذا العنوان نفسه قد يعنى
« قصص ساتيرية » أو « حكايات عن
الإفراط في المجون » وهى تذكرنا بما شاع
قديما أى « حكايات ميليسيس »

إشتهر هذا الكاتب بإسم بترونيوس
أربيتز (الحكم = Petronius Arbiter)
ولكنه يؤخذ عند معظم الدارسين على أنه
هونيوس بترونيوس نيجر (Petronius Ni-
ger Titus) الذي كان قصصا حوالي عام
٦٢ م ومات عام ٦٦ م . ويعرف إنجازاه
الأدبي خطا بعنوان « ساتيريكون »
(Satyricon) ذلك أن العنوان الصحيح هو
« ساتيريكسا » (Satyrica) أو « كتب
الساتيريكسا » (Satyricon libri)

أما شهرة بترونيوس على أنه الحكم
(Anliten) فقد جاءت من حديث تاكلتوس
عنه حيث قال « والحوليات » الكتاب
السادس عشر (١٨) : يستحق بترونيوس
منا كلما فهو رجل قد قضى أيامه في النوم
ولياليه في العمل حيث أدى واجباته للمعاده
ومارس هواياته . وإذا كان الآخرون قد
حققوا أمجادا بعرق الجبين فإن بترونيوس قد
تمرغ في الكسل والمجد . ولكنه لا يمكن رجلا
مسرفا أو شهواتيا . . وأبدى سلوكا حرا في
القول والفعل وفتح بقدر هائل من الإكتفاء
الذات . . وعندما عين بروتقلا في بيثنيا
ثم تفصلا متخبا فيها بعد فاته أظهر طاقة
ونشاطا فائقين في الإدارة . ثم إنقلب حيث
غلبته الرذائل الأصيله فيه أو المكتسبة ودخل
دائرة نيرون الضيقة وأصبح « حكم

٢٠
الأسلوب : العدد ٧٤ : ١١٩٧
١٥ أغسطس ١٩٧٧م

وليس له غد . إنه مريض يشع شهوته بالنظرات التي يجلسها ويعلن من شعوره بالعجز .

إنه يتأخر بشجاعة فيبدو متهورا وجبانا عيبا للخصام بسبب أو بغير سبب ودون هدف ، وهو عصى الزواج بصفة عامة . وإذا كانت القصص الإغريقية « الرومانتيكية » قد اعتادت أن تقدم الحظ معاكسا ومشاكسا للبطل والبطله فإنها في النهاية تجعل الحب الصادق ينال ثوابه الجزيل . وعلى أية حال فإن بترونيوس يسخر من مثل هذه القصص ، والعشاق عنده غير محظوظين أيضا ولكنهم خائفون .

لما فضيلة المحكة والمتصصة في القصص القديمة تحلى مكانها للزبدية التي تفتت بعد الإحباط . ويبدو أن بترونيوس لا يرى إلى زرع مبدأ أخلاقي معين وإنما هو يسعى فقط إلى أن يبدى أو يسخر من بعض المواقف الكوميدية . ويوجد مادة عرضة في الملحمة والقصص الرومانتيكية . فإنكوليوس الجوال غير البطولي يطارده غضب يربابوس ، كما يطارد بريسيدون أو ديديوس أو كما تطارد بونو أنيباس . وهو مثل أدوسيسوس يلتقى بالساحرة الأسطورية كيركي (١٢٧ وما يليه) وهو أيضا مثل أنيباس يهاجم إنتقاما من أعدائه . على أن بترونيوس يكتب لقصته من الخلفين القادرين على إلتقاط الإحداث المضربة والمتشورة هنا وهناك . وعلى سبيل المثال يأتي دخول هابيتاس (Habitas) إلى حفلة ترمالغور على نفس الصورة التي جاء بها دخول الكيكياس ديس إلى مأدبة أفلاطون . ولأن بترونيوس قد أفاد كثيرا من النثرين والشعراء فإن هذا قد دفع كثيرين من النقاد لاعتقاد بأنه عمد إلى خلط الأجناس الأدبية ولا سيما القصة الرومانتيكية والقصيدة المجهالة والملاحم والإبيجيات والميموس والمقال الفلسفي والخطابه . وبدأ وصل إلى خلق خلطة أدبية أصيلة ولكنها غير كلاسيكية أي مضادة للروح الكلاسيكية الفاصلة بين الأجناس الأدبية . ولعل « تنساخت » أوفيدديوس تقدم سابقة معالة من حيث التنوع والتعدد في العناصر المكونة للعمل الأدبي .

هناك قسميتان طويلتان وردتا في ثلثيا « الساتيريك » وهما بعنوان « فتح طروادة » (Troiae halosis) وتتكون من ٦٥ بيتاً إيباميا و٩ من الحزب الأهلية (De bello civili) وتتكون من ٢٩٥ بيتاً سداسياً . وتواجهنا مشكلات مستعصية في تفسير

هاتين القصيدتين ولا سيما الثانية منها . فماذا يقصد المؤلف بهاتين القصيدتين ؟ أأن يسخر من مثلاً ما ينبغي أن تكون عليه الملحمة ؟ أم هو يعارض لوكاتوس ؟ فيلومبولوس الذي سبق أن قدم لنا على أنه وعد أو دجال يسوق إلينا هذه القصيدة بإعتبارها أفودجاً لما ينبغي أن يتبعه شعراء الملاحم الذين عليهم أن يتركوا الطرق المبتذلة للمؤرخين ، ولكنك أنتقد لوكاتوس لأنه نظم ملحمة كمؤرخ لا كشاعر . إذن من المرجح أن بترونيوس ينتقد لوكاتوس على نحو غير مباشر . ويتفق المعيار يمكن اعتبار المقطوعة الثانية الإيبامية ضرباً من المعارضة الساخرة لسينكا .

وقصة بترونيوس من حيث الحدث والشخصية واقعية إلى حد مدهش ، فالعصف والسوقية والتدهور هي السمات التي تشبه مجتمع هذه القصيدة . أما مشاهد الجنس فالقصيدة منها دغدغة مشاعر القراء وإن كانت أحياناً قاسية في إنتقاداتها وفي الواقع فإنه من النادر أن تصالف في هذه القصيدة سخيرة لطيفة تشد تعاطفاً أو أحاسيس رقيقة تصل إلى قلوبنا . وفي وصف بترونيوس لوليمة ترحا لمجثولة بما يقدم إلينا ن حكم معلم الفضائل ، ولكن تصوير بترونيوس للحقن المايورين بطل هذه القصة ورفاقه تصوير بارع وأصيل . وفي هذا المجال لا يسارى بترونيوس أحد من المؤلفين الرومان بإستثناء الكوميديا والميموس . ذلك أن بترونيوس في تصويره لأعمال الميبد والعصاة لا يخشى بالرسم الكاركاتيرى بل يفوض في أعماق الشخصية متلباً في أفوارها من الطموحات التي لا يمكن تحقيقاتها وعدم الأمان للمصاحب هذه الشخصية المريضة مرضاً مزمناً . نعم فترماخيو شخصية معقدة ، إنه الآن يتبرغ في الرفاهية وخداع النفس ولكنه قد واجه مجتمعنا قاسياً وضارباً بأساليب من نفس جنس ما واجه . وترماخيو يرغم غفلته ومسطحيه ليس شخصية كريمة تماماً فهناك شيء ما يثقلنا إليه .

وبالنسبة للمحكة القصصية فهي غير مترابطة وتكثر بها الأحداث العرضية والإستطرادات المطولة في موضوعات هي في حد ذاتها مهمة مثل مشكلات التربية ، ولكنها أي هذه الإستطرادات تعلم البنية القصصية هداماً . وربما يتغير المكان في القصة أكثر من مرة ولكن الأحداث تجري في مكان واحد بكامياتها مع فترة تنقل بسيطة إلى ما سيليها (مرسياليا) في كل ما وصلنا من

هذه القصة . المزم أن قصة بترونيوس بوحلة عضوية .

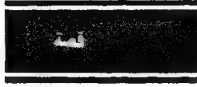
ومن حيث اللغة يلاحظ أن بترونيوس يراعى مستوى كل شخصية علم حنة . وهو يلجأ للشعر كلما عن له ذلك وربما لكي ينقل العواطف بصورة أفضل أو سعياً وراء مزيد من التسلية والتمتع . ولقد برع بترونيوس على نحو خاص في السخرية من مدعي الثقافة . فإنكوليوس وجيتون يتجادلان أحياناً كما لو كانا في مدرسة عليا للمطابة . وهناك شخصيات أخرى عنده تتناقض في حديثها أو تتدفق في هراثها أو تحدثن بلسان النساء إذا سحت لها الفرصة . ويرسم العمل ككل صورة درامية للحياة الرومانية في عصر نيرون . ويعيد مصباحه بعض الأحاديث القليلة التي كان يمكن أن تدور آنذاك بين أفراد الطبقات الدنيا مع لمحات من اللغة السوقية مثل عبارة « كان يا ما كان أيام زمالان ... » (Olim olorum) . بل هناك عبارات بلهية ترد في النص

ومن المؤلفين المحدثين الذين تأثروا ببترونيوس في إنجلترا نذكر هنري فيلدنج (١٧٥٤ - ١٧٩٧) H. Fielding ولا ننسى تيرياس جورج سمليت (١٧٧١ - ١٨٤٤) M. Smollett لورس ستيون (١٧١٣ - ١٧٦٨) M. Sterne لقد نصحت قصصه بتأثيرات بترونيوس . ومن قرنينا نكتفى بذكر فرانسوا رابليه (١٤٩٤ - ١٥٥٣) F. Rabelais

فلترونيوس بصمت واضحة في مؤلفاته . ومن كتاب القرن العشرين نشير على سبيل المثال لا الحصر إلى جيمس جويس وروايته « عوليس » وللى ت . س . إليوت ورو الأرض الياب ، ◆

الحواشي :

- (1) P. Parsons "Ageek satyricon?" BICS 18 (1971) PP. 53-68
- (٢) يمكن للقارئ العربي أن يقرأ الرسالة التالية من بترونيوس : طلعت عبد الرزاق زهران : فن القصة الرومانية وخصائصه من خلال بترونيوس . رسالة دكتوراه مقدمة لجامعة الإسكندرية ١٩٨٦ راجع : A.M. Cánon Myth and Meaning in Petronius Ene modern Comparison Latomus 29 (1970) pp 397-425



أكتوبر والشاي المر

حجاج حسن أدول

الحفر ، سقط حل من سيقه ، لذا أخرج منها في حلو سريع
يلقى بنفسه في حفرة أخرى . لكن في نفس هذه اللحظة كانت
أحدى العربات حاملة الألفام تنفجر إثر إصابة مباشرة ،
فتنتاير شحنة الألفام شظايا وكاملة . شظية منها كإنها صمتت
وكتبت باسم مسعد . صغرت وأزت وانطلقت إليه وهو طائر
لم يسقط في حفرته بعد . تقاطعت مع رأسه فصلبته أسفل
خوفته الحديدية بأعلى الصدغ . لا يعلم أحد ، هل صرخ
مسعد ؟ هل تألم كثيرا ؟ أم مات فوراً .

انتهى القذف . اكتشفنا موت مسعد . تشوّه . الشظية
مشرشرة ، نحاسية ، بشعة ، نصفها داخل الوجه والنصف
بارز منه وقد تمزق رباط الخوفه الجلدى وتجلط الدم عليه .
واريثاه على تبة صغيرة . في كل تقدم وفي كل موقع جديد
نوارى شهداء ونخل للخلف الكثير من الجرحى والمشوهين .

سنوات الحرب قاسية ، دموية ، لاصبنا كرفقاء سلاح
فمعصرتنا صداقة عميقة لا توصف . من عادتنا للحياة المدنية لم
يعد كما كان . ثلوث وتشوهات شامت بها نفوسنا . صرامة
حنظل لا ثلوث مع الزمن .

كلما اقتربت إحضالات نصر أكتوبر ، يمتدد الضججر في
صندري ويمتل صفحة وجهي اكتئاب قليل . نحاصرون
الأناسيد الساذجة والمقاتلات الزراعية ، نحمل صفحات الجرائد
وجوه متحذلة ، تلزج بشاشة التلفاز جاسة النفاق تدعى
الإنفعال والحساس . ثم نختم الإحضالات بالاستمراضات
البلهاء . . بهليل ، تطيل ، مولد .

لا أحب ، بل صراحة أكره هذا الضجيج ، فهو يشوش
ويزاحم تسلسل ذكريات الصداقة والخاصة عن نصر أكتوبر .
مسعد يفرض نفسه على أولاً . كان صيادا من المنزلة . له
زوجة وابنة رشيعة . إنه أول شهيد في جماعتي . كنا متقدمين
في سيناء ، نحمل موقعا جديداً في عصر يوم ٧ أكتوبر . فاجأنا
العدو بقصف مدفعي مركز علينا . ولأن لكل منا أجل ،
ومسعد أجله أن يموت بعد دقائق . توقفت بجوارنا ثلاث
عربات تحمل الغاما ، تركها سائقوه وانضموا لنا في حفرنا
البرميلية حتى ينتهي القذف . ولأن أجبنا لم نحن ، كانت
الألفام مزوعة المنفجر . عندما ألقى مسعد بنفسه في إحدى

قبل أن نمرستان زارني رفيق حرب . ولا نعلم لم تملك
أذهانتنا فكرة زيارة عائلة مسعد . ذهبتا .. دخلتا قريته ،
جوداء بالنسبة ، مررتا بجوار الشاطئ ، المراكب الخشبية
معظمها مكوم ومقلوب على الرمال والترقيع صارخ في قاعها .
أخذنا طفل حتى المقهى البسيط .

بالأحضان أخذنا أبا مسعد . يعلم يسمت وجوهنا جيدا .
شربنا أكواباً من الشاي المر . تجمدت الدموع في عيوننا .
أصر أن نזור الأسرة . الفقر في كل شبر بالمتزل . صورنا مع
مسعد على جدران باهتة غير مستوية . أتت أم مسعد .
عجوز . ذابت الدموع فحرت حارة على الحدود . دخلت
علينا أرملته كسيرة نجر ابتها التي تسير بالكاد وتصرخ متشبسة
بجلباب أمها . تخاف منا ، تشيح بوجهها عنا . لم ؟ هل رأيت
وشمت دم أبيها الذي سأل على أيدينا يوم حملناه قتيلاً مشوهاً
لفزعته ؟

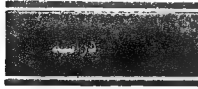
عند خروجنا من قرية الصيادين . القسنا ألا نكرر زيارة
منزل أبي شهيد . الآلام مازالت عميقة تنزف .

جاء احتفال ٦ أكتوبر هذا العام . قضيت محاصراً في بيتي .
فاليوم يتمدد الشعب في المنازل ليستريح من العناية التي
تجرعها نحن . اختلطت الأناسيد المبتلة التي تثير بمناقشات
عن منزلنا القديم الذي يشارو عقله ويتساءل .. متى أسقط
بهم ؟ فازداد عصبية .

صباح السابع من أكتوبر . عندما اضالت زوجتي كلمة
واحدة بعد صباح الخير . أطعت بكل ما هو قريب من يدى .
لورة غضب مكبوتة تنفجر كالأنعام قاتلة مسعد .

انجهت لمعلمي ، مررت بميدان المحطة القلندر واكرام القمامة
تعمل فيه يوماً بعد يوم في أشكال غير هرمية . وجه مسعد
المشذوخ وهو متكوم في حفرة مهلاً قلبي . الأناسيد المملة
مازالت تلحن ذبابية في أفن وتثير . جلست على مكثي .
طلبت من سيد ساعي البوفيه الشاي المعتاد بسنة السكر
الزائفة ، فأنا أحب الشاي حلوا . أكل سندوتش الفول وقرأ
الجريدة ، الوجوه المزجة تبسم في حبور وحذقة . أكلت
الصفحة الأولى بلا أي اهتمام ، غرد عاده ، صفحة الفن ، غير
بسيط صدم حتى كقنبلة زنة ألف رطل . زلزلت كيانه ،
ملأته حسرة وشغابا غضب ، موسيقار شهير يلحن ثمانية
عشر نقيداً لآكتوبر ويقض سبع وعشرين ألف جنيه .
ثرت .. لم استطع ازدراد ما يقضى ، ألقينه وباتى الطعام في
سلة القمامة . أطعت بالجريدة طارت متناثرة على الأرض .
تركت مكثي ، وقلت بالباب وحذاني على الصفحة الأولى
للجريدة والوجوه المتحذقة .. أصبح .. يا سيد ..
يا سيد .. هائل الشاي مر يا سيد





وفي مجال الحياة الخاصة ، كان الخطاب أيضاً هو جسر التواصل بين من فُرقت شملهم الأيام ... وكانت الخطابات أحداث ذات شجون ، قضى عليها اليوم انتشار التلفزيون : فما أسهل أن يدير الإنسان قرصاً يضعه أرقام ليأتيه الصوت الذي يفيقه ، ويلبى النداء ...

وليس في نيتنا أن نخوض في المقارنة الأزلية بين المسموع والمسموع ، ولكن كم من كلام يلعب أدراج الرياح ، ويبقى الكتاب !

وفي الدوائر الأدبية هناك صنفان من الخطابات : الرسائل المتبادلة بين الجماهير ، والرسائل التي تخطبها أناس عاشوا للأدب ودعوه ... وتركوا خطابات ذات قيمة توثيقية وجمالية ، والأدب الفرنسي يتم منذ أمد بعيد بكتلتا الثنتين لما فيها من مزايا عديدة ، ليس أقلها كون الخطابات يتم تبادلها بين أفراد تولقت بينهم الصلات عما يجعلها أكثر صدقاً وصراحة بالمقارنة بغيرها من الكتابات التي تترجم لسواد القراء . وخطابات مشاهير الأدباء أصبح جمعها ، وتحصيلها ، ونشرها - مزودة بالخواش والتفسيرات - عملاً يحسب لمن يقوم به ، وخدمة جليلة للدراسين والباحثين : ذلك أن الأدب كثيراً ما يفصح فيها عن أشياء توضح ما في أعماله من إيماءات ، وقد يغفى بلدات نفسه إلى صديق بشكل يفوق « الاعترافات » . وكمن من « خطباء » ألقي على الانتاج الأدبي مزيداً من الأضواء ، وأبرز معالم المسار الفكري ، وتاريخ « بعض الروائع من حيث بزوغ فكرتها في عالم الوجود ، وتعدد منابها النفسية الخفية ، أو مصادرها الاجتماعية أو الجماعية . وهذا النوع من الرسائل قد يكون في نفس الآن مؤشراً للاتجاهات الفكرية في وسط « جغرافي ثقافي » محدد . فالأدب قد يسترسل في « الحديث » عن هذا الفن أو ذاك .

أو يدلي عن قراءاته ببعض التعليقات ، ويحتشد نهج في تلك الرسائل تقييماً للقدامى والمعاصرين ، يعتبر من أجل وأعمق

الخطاب : نافذة على العالم الخاص والعالم خطابات الركيزة دوديفان

قبل أن يعرف العالم الصور المحاطة التي تسلبها الأرقام الصناعية من البلاد النائية ، ويغاشها التلفزيون في مقر دارنا ، كان الإنسان يأنس الاستماع للمذيع . . . وكان المذيع يحرص على إتقان الحديث ، وحسن الالتقاء ، كي يجذب إليه الانتباه . . . وكان ذلك الصوت « الرخيم » ، الذي تنقله موجات الأثير ، يصل السمتع على التفكير ، فيحاول بذهنه وغيباله أن يستخلص صورا من الكلمات ، ويعيش الأحداث التي يوصيها المذيع . . . وقبل اختراع المذيع كانت الصحيفة اليومية ، أو الأسبوعية ، أو الشهرية ، هي وسيلة الاتصال بين الفرد والمجتمعات وبين المجتمع المحلي والعالم الخارجي . . . وقبل اختراع وانتشار تلك الوسائل الإعلامية « الجماهيرية » كان « الخطاب » هو الوسيلة الوحيدة للاتصال ، يحمله الحمام الزاجل عبر القضاة ، أو ينقله فارس مقدم ، أو مسافر أمين يستقل عربات الثقل البطيء التي تجرّها البغال والحمير . . . وهكذا كان الخطاب يربط بين الأمم والبلدان .

د / هيام أبو الحسين

صناعات النقد « الصريح » . وهناك رسائل مشهورة مثل ذلك المتبادلة بين أندريه جيد « ديول فاليري » والتي تضم رسداً للحركة الأدبية في مطلع القرن العشرين . وخطابات فولتير إلى مشاهير عصره - بما فيهم الملوك والأمراء - وثيقة أدبية وتاريخية بلا نزاع . ومن بين هؤلاء الذين حظوا بصداقة فولتير وظلوا يرسلونه أمداً طويلاً من السنوات في ذلك القرن الثامن عشر الحاصل بالناقشات ، والمراسلات ، والفتنات ، وإرهاصات الانفصاليات والشورات ... المركيزة دوفيان : امرأة عشقت الأدب والفن ، مثلاً عشقت كل ما في الحياة من جمال ، وماتت عن ثلاثة وثمانين عاماً ، وهي ما زالت تحفظ بحسن مرفه وقلب شاب تغرب بها الأمثال .

ولدت ماري دوفيش في قصر متفب بالريف عام ١٦٩٧ ، وعاشت طفولتها وعيها في إقليم بروجونديا الشهير بكرومه وهضابه وديفاته . ثم انتقلت إلى باريس حيث عرفت باسم زوجها الباركيـز دوفيان . لكن الزوج الطموح كان كثير الانشغال من زوجته الحسناء مما أدى إلى الانفصال ... ترك الماركيز مكانه للدوق فيليب دورليان الذي ظل وصياً على عرش فرنسا حتى عام ١٧٢٣ ، والذي شمل برعايته وحبه مدام دوفيان ، فتعرفت

بفضله على كبار الشخصيات التي كانت تحرك دقة الأمور آنذاك ، علانية أو في الخفاء ؛ فعلمت ما لم يعلمه الكثيرون غيرها من خطايا البلاط . ومنذ ذلك الحين ولّى أن قضت نحبها عام ١٧٨٠ - أي قبل قيام الثورة الفرنسية بضعة أعوام - أتمت حياتها بأحداث عصرها ، ونجد صدى ذلك الامتزاج في الرسائل التي تبادلتها مع أصدقائها من مفكرين وأدباء وهي رسائل تتم - بشهادة الجميع - عن وهي بالتاريخ ، وحسن أدب رفيع ، وصق سيكولوجي أكيد .

ولكي يدرك القارئ مدى ثراء تلك « الخطابات » لابد أن نتوه بأن المركيزة دوفيان عاصرت عدة جهود متتالية حافلة بالتغيرات . فقد ولدت في عهد لويس الرابع عشر « الملك الشمس » الذي عرف فرنسا في ظله ازدهاراً داخلياً وإشعاعاً خارجياً جعلها قبله الأنظار . غير أنه تزوج عام ١٦٨٤ من سيدة متزوجة هي مدام دومانتون ، ونحت تأثيرها دخل في أزمة حادة من الورع والزهد والتقوى ، فقلت وطائها على فرنسا ، واشتد بالفرتسين الملل والضيق ، وتعلموا ذلك التزمت صاعزين ، في انتظار التغير ... وبعد أن مات الملك خرج الجميع من صمتهم ، وراحوا يجهرمون بأرائهم ، ويبلون من الملذات التي حرموا منها زهاء عشرين عاماً من الزمان . ورعا

كان ذلك من الأسباب الأساسية التي دفعت بهم إلى التجرس المقسط من العقيدة ، والفكر ، والسلوكيات أثناء « عصر الرصاية » ، وهي الفترة الانتقالية بين وفاة لويس الرابع عشر (١٧١٥) وبلوغ لويس الخامس عشر سن الرشد (١٧٢٦) . كذا عاصرت هذه المركيزة لويس الخامس عشر الذي ظل في الحكم حتى عام ١٧٧٤ ، والذي سادت في عهده الكثير من المفارقات : فقد ازداد البذخ والانفاق من جانب الحاكم والنبلاء ، واشتد في نفس الآن بؤس الفقراء . أما العلواء والأدباء فقد ازداد ابتعادهم عن الملك والبلاط ، وإن ظلوا يجتمعون بأصحاب الجاه والألقاب ، وعملوا جاهدين لتغيير الأفكار والأوضاع ، رغم تعرضهم للسجن والاضطهاد . وهذه المفارقات التي قد تبدو في صورة « متناقضات » كانت تحكمها في الواقع علاقة متطرفة تربطها بأسباب جعلت منها ضرباً من الاحتيمات ! فلما تولى لويس السادس عشر مقاليد الحكم (١٧٧٤ - ١٧٩٢) كان إصلاح الحال من المحال ، بعد أن ثقلت الدجون ، وراح أصحاب الثروة يتهربون من « الالتزامات » ويستغلون أسوأ استفلال ما هم من « ميزات » . وإذا كانت مدام دوفيان لم يمتد بها العمر لترى الأحداث الأدبية التي واكبت « ثورة الجاه » ، فقد شاهدت قبل



* تقييد ماري *



برولين

- خطابات المركيزة دوفيان نافذة حية تطلعنا على الكثير من أسرار عصر « الأثوار » .
- ظلت مدام دوفيان تستقبل زوارها وتراسل أصدقائها على مدى أربعين عاماً فقد كانت سعادتها تتمثل في توجيه الحركة الثقافية ومساندة دعائها وتشجيع طلائعها .

وفاتها (١٧٨٠) احتضار الملكية، وإشتداد شوكه البرجوازية التي كانت تتحكم في المال - عصب الحياة - والتي ضيق الخناق على الحاكم وأتباعه لتطيح بالنظام .

هذه هي الملامح الأساسية أو الخلفية السياسية الاقتصادية لتلك الحقبة التي تم تبادل الخطابات بين المركزية وأصدقائها النظام . هذا وقد تناول كثير من النقاد حيوة ومراسلات مدام دوفيفان ، وأحدث ما ظهر إبطالية تدعى بنيديتا كرافيري ، وقامت بنقلها إلى الفرنسية سيبيل زافرو تحت عنوان « مدام دوفيفان وعالمها » (دار نشر دوسوي ، ١٩٨٧) .

وعالم مدام دوفيفان هذا كان في البداية عالم الدسائس والمؤامرات التي دلفت إليه عمالقة ذراع الرصعي للعرش الأورو دوق دورليان . وقد تعلمت فيه بالبيع المكر والدسائس ، وازدادت معرفتها بالنفس البشرية بعد ماراثن الوصولية لحقق مآربها عن طريق الخنزير والنفلاق ... كما تعلمت كيف تنزع مشاعرها بغيران حساس ، وتتكيف مع الجو ، سواء في وقت الجلد أم اللهر .. لكنها رأت أيضاً كيف تُأسس الأمور ، وصرفت الكثير عن استغلال

التضوّد ، والتلاعب بالعقول والقلوب . بهذه الحصيلة الفريدة خرجت المركزية من البلاط حين قررت أن تستقل بنفسها في معركة الحياة ، وتفتح أبواب بيتها لاستقبال المفكرين والأدباء . وسرعان ما أحل « صالون » المركزية مكان الصدارة بين « الصالونات الفلسفية » التي عرفها عصر الانسكولوبيدية . والصالونات الأدبية لها في باريس تقليد طويل ، غير أنها اتخذت أهمية خاصة في القرن الثامن عشر . فتمتلكت الأدباء والمتحررون ، عن التغني بحاسن النظام الملكي حرماً من المماش الذي كان يتقاضاه أسلافهم من قبل ، واصبحوا لا يحظون من الدولة بأي عون ، بل بالعكس . وبما زاد الطين بلة أنه حتى عام ١٧٧٧ لم يكن في فرنسا أي تشريع يحمي حقوق المؤلفين . كما كانوا يتعرضون لبشع الرقابة كلما اشتمت في كتاباتهم مهاجمة للدين أو القوانين . لكن سيدات الطبقة الراقية أدركن أن رعاية الأدباء والمفكرين رسالة إنسانية ومهمة وطنية لذا نجد الكثير من النبيلات تنصين أنفسهن حامية لأهل القلم . وهكذا تحول الصالون « الأدبي » إلى أسرة فكرية لها سماتها وأهدافها ترحص على مصالح أفرادها ، تلعب عهيم كيد الأعداء ، وتعمل على نشر انتاجهم لتتوير الرأي العام . لم يكن صالون المركزية دو ديفان إذن مجرد مكان جميل لقضاء الوقت في صحبة ممتعة وجو من البذلح بل كانت نقطة تجمع فكري ، وحلقة اتصال بين الرواد والشباب شاهد لأول مرة حدوث التقارب والانسجام بين العلماء والأدباء بفضل وجود رجال جمعوا بين عدة اهتمامات ، من أمثال فونتنيل ، ولالير . وهذا المثلث - الأدبيان كانا من كبار المترجمين على المركزية دوفيفان ، إلى جانب ماريغو ، ومونتسكيو ، وفولتير ومراسلجها معهم ليست سوى امتداد للأحداث والمناقشات التي كانت تدور لنحو أسبوعيا حول الأدب والفنون والإصلاح المنشود .

لقد كانت تلك السلسلة ذات ذكاء عساري ، وثقافة واسعة ، وشخصية ساحرة ، وقد برعت في التوفيق بين ما تفرضه الأرستقراطية من تقاليد ، وما تقتضيه الضيافة من دسالة وترحيب . وكان اصطفوا ها بدافع من الحب والمجاملة لها يتحاشون الخوض صراحة في بعض المسائل الحساسة خاصة ما يتعلق منها بالسياسة ، أو بالخروج على النمطية

الكلاسيكية ومع ذلك فقد ارتبط ذكرها بالمع الأساء التي غيرت المسار الأدبي والفكري آنذاك بل ولعدة أجيال ! فهذه الشاعر الفيلسوف ، برنار دو فونتنيل (١٧٥٧ - ١٧٥٧) يجلس في مقعد الوثير ويقتل في رشاقة بين الأدب والفن والعلم والرياضة ، يصني الحضور لأحادية « الموسوعة » فلاجلون السماع . وفونتيل هذا - إلى جانب مساهمته القيمة في نشر العلوم في الأوساط الثقافية قاد الحركة الأدبية للعروة معركة القدماء والمحدثين ، وناصر « المحدثين » بحماس شديد فكان ذلك بداية لانتهاء « تقليد » القدماء ، بعد أن ظل أساسا للكلاسيكية حتى نهاية القرن السابع عشر ، كما كانت تلك البداية هي البداية الفعلية لمحاولات التجديد التي آتت ثمارها في النصف الثاني من القرن الثامن عشر ، والتي أدت إلى « تنظيم » الثقافة الفرنسية بالثقافات الأجنبية ، وظهور ألوان وأشكال أدبية لم تعرف ذاك الحين .

وإذا كان هذا الصالون قد انتخب في الأكاديمية الفرنسية عام ١٦٩١ وفي أكاديمية العلوم عام ١٦٩٧ ، أي قبل أن يتعرف على مدام دوفيفان ، فكثير هم هؤلاء الذين حظوا بالشمسة ، وتبوأوا مكانة سامية في عصرهم ، بفضل تشجيعها ورعايتها لهم ، ووجدوا طريقهم إلى الأكاديمية بفضل ماسيها الحميدة حتى سميت في ذلك العصر المجيد « صانعة الأكاديميين » وكان إنشاء مدام دوفيفان إلى طبقة النبلاء لا يمنحها من تقبل الأراع « المتنورة » بل ولا الثورية ، التي تتعارض مع ما يكفله النظام الملكي لأمثالها من محبذات وكثيرا ما كانت تجرى بين جنابت « صالونها » مناقشات غير سافرة عن الديمقراطية والنظام النيابي ، وفلسفة الحكم ، والمساواة في الحقوق والواجبات ... وما إلى ذلك من الأراء التي كانت تعتبر في ذلك الوقت « تقدمية » والتي أصبحت الآن جزءا من الحياة اليومية في كل البلاد المتحضرة . ويكتفى أن نذكر في هذا الصدد أن من أوائل رواد هذا الصالون الأدبي الفيلسوف « مونتسكيو » (١٦٨٩ - ١٧٥٥) الذي طبع كتابه الشهير « روح القوانين » الثامن وعشرين طبعة خلال عامين من صدوره (١٧٤٨) وترجم إلى جميع اللغات الحية وكان مونتسكيو ينادي بوضع مؤسسات تحمي الحريات الأساسية وتضمن الاحترام الكامل لكرامة الإنسان ، وتعتمد على





فولتر

الفصل بين السلطات وقد مهدت مدام دوديفان السبيل للاتصال مونتسكيو بالأكاديمية الفرنسية عام ١٧٢٨. ويرجع الفضل إلى مدام دوديفان أيضا في اكتشاف جان دالير (١٧١٧ - ١٧٨٣) الكاتب الفيلسوف وعالم الرياضيات الذي كان مع دويس ديلرو (١٧١٣ - ١٧٨٤) المحرك الأساسي لأول دائرة معارف فرنسية، بلغ من أهميتها أن عُرِف بها عصرها الذي سمي فيها بعد عصر الانبعاثية كانت السلطات الرسمية حينذاك تنظر بحذر وارتياح هؤلاء الذين كانوا يحاولون أن يترجموا إلى الفرنسية «السيكولوجية» الإنجليزية أو «القاموس الصالحى للآداب والعلوم» الذى أصدره إفرانيس شامبرز في لندن عام ١٧٢٧. فقد كان معظم من المنشقين على الكنيسة، والمؤمنين بشئ العلم والعقل، وكثير منهم - وعلى رأسهم دويس ديدرو - لفوضات و«ضيافة» عصبية في سجون باريس، خاصة في سان لازار والباسيتيل. وكانت مدام دوديفان تسخر في خطاباتها إلى فولتر من هؤلاء «البرهانيين» المخطوفين، ومع ذلك فقد تعاطفت معهم إلى حد كبير. كان من بين الشباب الذى ألف صالونها دالير، معجزة العصر في مجال الرياضيات. وقد تنهت مدام دوديفان إلى عبقرية الفلك وحاربت من أجل انضمامه إلى «جميع الخالدين» ففاز بمقدد أكاديمية العلوم عام ١٧٤١ وهو لم يبلغ بعد الرابعة والعشرين ثم دخل بعد ذلك دالير الأكاديمية الفرنسية ككاتب عام ١٧٥٤، وصار أميناً دائماً لها عام ١٧٧٢. ومن بين الأدباء الذين مهدت لهم الطريق إلى الأكاديمية عام ١٧٤٣ الكاتب المسرحي

بيير دو ماريفر (١٦٨٨ - ١٧٦٣) الذى كان يصدر مجلة «السيكستور» (أى المشاهد) والذى يرع في تصوير «ميلاد الحب، وخلجات النفس بأسلوب شرى يكتفه أحيانا بعض التكلف والمبالغة وقد أطلق على أسلوبه هذا تعبير «ماريفراج» بدافع من السخريه والتهمك من الكلام الممول الذى يغض رقة ويفتقر إلى حرارة النيفزة غير أن ذاك الجنوح لا ينقص من قدر هذا الكاتب الذى علاج الرواية والمسرح والتقد، والذى أثر على الكثيرين من الأدباء التالين. وأسلوبه هذا بما فيه من مزاياب وعيوب يرتبط إلى حد ما بالاتجاه الذى ظهر في أواسط القرن حين تبلت شاعرية عاسية داعمة، أخذت تتحسن الطريق بخطى وجلة ساذجة تلتهمها تيارات رومانسية هبت على بلاد الغال عبر الراين والمناش.

وفى نفس الفترة حدث تغير كبير في حياة مدام دوديفان، ففي عام ١٧٥٢ بدأت تعاني من ضعف البصر، وسرعان ما اعتنى النور من حينها عما كان له على مزاجها أسوأ الأثر. وقد أثرت حينذاك الابتعاد عن الأضواء والوضوء ولكن المخلصين من أصدقائها لم يقلوا أن تفرض على نفسها عزلة قاتلة، وظلوا يترددون عليها ويراسلونها. وتنعكس مراسلاتها - التى كانت تملؤها حنينة على وصيفتها - تغيرا ملحوظا في طريقة التفكير والتعبير. فقد حل التسامح تدريجيا على التهمك والسخريه «الفولتيرية» وأصبحت «الكلاسيكية» المتحمسة أكثر تقبلا للاتجاهات المعاصرة، وبولدر الرومانسية.

ظلت مدام دوديفان تستقبل زوارها وتراسل اصد قاعا على مدى أربعين عاما. وكانت تجد مساعدتها في توجيه الحركة الثقافية ومساندة دعايتها، وتشجيع طلابها. وهذا الاتصال الوثيق بحياة فكرية متأنجة ساعدها على الاحتفاظ بذهن متقد، وحديث طلى كانت تشويه أحيانا مساعده من المارة عنلما كانت تعبى في خطاباتها عن غواظها من تقدم السن وغاللات الزمن.

وعندما بلغت مدام دوديفان السبعين من العصر حدثت لها مفاجأة لم تكن في الحسبان. فقد شامت الأقدار أن يأتيها يوما مع أحد الرفاق الكاتب الإنجليزي هوارس وليبول (١٧١٧ - ١٨٩٧) الذى جاب ربيع أوروبا مع صديقه الشاعر توماس جري (١٧١٦ - ١٧٧٨) وتردد على فرنسا أكثر من مرة وكان شديد الإعجاب بالثقافة

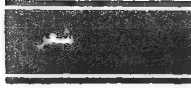
الفرنسية والتأثر بأدبائها لم يكن هناك ما يبنى بإمكانية نشوء رابطة عاطفية بين امرأة في السبعين وشاب في الخمسين على حد القول أ بين متمسكة بالكلاسيكية وأحد المهدين للرومانسية. بين رحالة عابر سبيل وبين إنسانه حد من حركتها ضياع نعمة البصر. ومع ذلك فقد أحسا بانجذاب متبادل، سرعان ما تحول إلى محبة حقبة. وعندما عاد وليبول إلى بلده استمرت بينهما مراسلات حارة مؤثرة ترسم تطوور «حب عجيب» بدأ بالأعجاب والتقدير، ثم صر بقترة من الشك، بل والحسرة والسخريه من ذلك الشعور الذى يعتبر تحديا، للمتلقي والآنزان والوقار. غير أن تلك العاطفة ازدادت على مر السنين حرارة وتأنجا.

وكان «الحبيبان» يدركان تحما صعوته الاعتراف والتصريح بگرام «الخريف» ومن هنا كان ذاك الجهد الجهد الذى يبذله كل منهما في استنفاد أساليب التنويه والتلميح كي لا يقول أحدهما للآخر «أوهك».

إن خطابات المركزية للكاتب الإنجليزي هوارس وليبول كانت مثار الكثير من النقاش والمجدال، وتساوها البعض بدراسة «سيكولوجية» في محاولة لتحميلها أساءة النقاد «الحب المستحيل» وأساءة آخرون «امتداد الشباب» لدى الأدباء.

ومن الجدير بالذكر أن قصة هذا الحب هي محور نص بعنوان «الصلوات» وضعه ميثورية أرنو، تقوم بعرضه حاليا على مسرح «الرون بوان» في باريس فرقة جان لوى باري، وتلعب دور المركزية العاشقة الملهمة القديرة مادلين رينو. التى تجاوزت الثلاثين. ومادلين رينو هى الأخرى شخصية لفدة مسازلات حتى الآن مليئة بالحموية والنشاط. وهى تعيش مع زوجها الممثل - المخرج المبقرى جان لوى بارو - حيا يضرب به الأمثال حتى الآن. رغم أنه يصغرها بشيرة أوهان. ورجوة الأدباء والفنانين حافلة بمثل هذه الأمور التى تخرج عن المألوف رعا لأهم يتشكلون من «الشعور» أيضا ما يفيض عا هو متعاد لدى «عامة» الناس.

إن «خطابات» المركزية دوديفان نافذة حية تطلعت على الكثير من أسرار «عصر الأنوار» كما أنها تتمتع بأهمية وإنسية في المقام الأول إذ تنصع عن كوامن النفس البشرية الملهمة التى حافى أن تخضع دائما أبدا لنفس المقياس. ◆



قائلة هي الغزالة

محمد محمد الشهاوى

فى مقلتيك مسافرٌ صَوَّبَ المحيطات - الكنوزُ
يقتادى الحرفُ النبوءة والرموزُ
تنداح بِـ فُلُكُ البكارةِ حيث يبتنى
الصادقان : النارُ .. والألئُ
الرائعان :

السهدُ .. والقلئُ
حتى يباغتنا الصباحُ

* * *

مِنْ أَيِّ غَوْرٍ فى نجوم الليلِ تبتدىءُ المسيرةُ ؟
مِنْ أَيِّ نَجْمٍ تأخذُ الأشعارُ رَحْلَتَهَا المثيرةُ ؟
مِنْ أَيِّ جَبِّ فى تجاويف الدجى
يتزَلُّ المعنى ؛

وتسربُ القصيدةُ فى تلافيف السريرةِ ؟
لكنَّ صوتاً مُرْعِداً تنشقُّ عنه حواجزُ السُّدُمِ
قد صاحَ ملءُ دَمى :

يا مهرجان الحُلُكة احتدم

قالت طيورُ البحر - وفى ترى مغيبَ الشمسِ :
قد آنَ الرُّواحُ
ورنَّتْ إلى وجهِ الفقى
لتقول :

مَوْعِدُنَا الصِّباحُ
قالت طيورُ الشعرِ
وفى تشدُّه فى لَهْفٍ -
مادام هذا الليلُ موكِبُهُ أَن
فلنمض - مؤتلفين
ندخلُ حضرةَ البوحِ المباحِ

* * *

فى الليلِ - مرحلاً إلى كلِّ الجُهاثِ
على براقٍ يراعى

قال الفقى لقصيدة

يا شهريَّادُ

الأرضُ مملكةُ الصغارِ ،

وأنتِ ملكتى

فالشَّعْرُ صَبَوُ اللَّيْلِ وَالْأَلَمِ
وَأَنْى الصَّدَى مِنْ كُلِّ نَاحِيَةٍ :
يَا مَهْرَجَانَ الْحُلُكَةِ احْتَدِمِ
فالشَّعْرُ صَبَوُ اللَّيْلِ وَالْأَلَمِ
قَالَ الْفَقِي :
فَهَرِغْتُ لِلْقَلَمِ

* * *

لَا تَحْبِسِي إِمَّا تَسْلُقِي يَا قَرْنُفَلَي
أَسْمَارُنَا
جَيْشِ الظَّلَامِ
أَنْى أَنَا

* * *

(أَرْقِ عَلَى أَرْقِي)
وَتَأْخُذُنِ الْحُرُوفُ مِنَ الْحُرُوفِ إِلَى الْحُرُوفِ ..

إِلَى الْحُرُوفِ ..

إِلَى الْحُرُوفِ ..

وَكَلَّمَا قُلْتُ : الْخِتَامُ وَجَدْتَنِي :

لَا زُرْتَنِي دَانَتْ لَهُ الشُّطَّانُ كَيْ يَرْسُو ؛

وَلَا مَوْجِي تَطْوَعُ بِالسَّلَامِ !!

أَرْقِ عَلَى أَرْقِي وَبَعْضَى اللَّيْلِ :

لَا نَوْمٌ يَحْيِي !! وَلَا خِتَامٌ !!

أَرْقِ عَلَى أَرْقِي : كَانَ الْجَمْرُ يَسْرِي فِي عُرْوَتِي ؛

أَوْ كَانَ اللَّيْلِ بَحْرٌ مِنْ سِهَامٍ !! ؛

وَأَنَا الْغَرِيقُ يَنْوَشِي :

جَزَزَ وَمَدَّ !!

أَرْقِ عَلَى أَرْقِي

وغيرِكَ يَا غَزَالَةً يَا قَصِيدَةً

لَا أَوْدَ

أَرْقِ عَلَى أَرْقِي فَمَنْ

مَنْ يُلْصِقِي

لِيَنْقُذَ

مَا تَبَقِيَ

مَنْ

« مُحَمَّدٌ » !! ؟ ◆





المكونات الرئيسية لخبرة التدقيق الفني

د. محمود صادق

يقول كثير من الناس إن ما يجعلنا نفضل عملاً فنياً على الآخر ، ونحكم عليه بأنه جميل هو شيء فيه ، ويقول آخرون برأى خالف لهذا وحل نقضه ، ولكي يصل الإنسان الى مستوى يستطيع فيه أن يمتلك خبرة التدقيق لابد من امتلاك مقدرة التمتع بالعمل الفني . مع العلم أن هذه المقدرة ليست سهلة المثال فكما قال Irvin Child ، إن القيمة الفنية خاصة من خواص العمل الفني ، موجودة ومستقلة عن المشاهد وطالما أنها مستقلة عنا فلا بد من بناء جسر يصلنا بها وما الجسر إلا بناء خبرة تلوقية تمنحنا قدرة التمتع . فمن لا يتمتع بالصورة الرائعة لا يراها حق الرقبة . وإن مثل هذا الموضوع يصعب تحليله من الممكن أن يكون حوله عدة آراء يمكن أن تتناول الموضوع من زوايا مختلفة ولكن لا بد من معرفة هذه الآراء والوقوف على مفهوم إجمالي قدر الامكان ، مفهوم يمكن أن يشمل معظم هذه الآراء . لذلك فقد رأيت ولكي لا تشعب اتجاهات البحث أن أحصر خبرة التدقيق الفني بين طرفين ؛ الأول يمثل بالعمل الفني والطرف الآخر يمثل بالتدقيق . أما بالنسبة للطرف الأول فإن الباحث سوف يتناول من زوايا مختلفة ، طرق رؤية العمل الفني وطبيعته ومصادره وطرق بناءه مع التطرق لعناصره وأسس استخدام هذه العناصر والوسيط الذي يتم بواسطته بناءه وبالتالي لا بد من معرفة شيء عن الفنان الذي قام ببنائه .

أما الطرف الثاني وهو للتدقيق فسوف نتطرق الى كل العناصر التي ذكرت بصدد الطرف الأول ولكن باعتبارها تكون الأطار الثقافي للتدقيق . هذا بالإضافة الى التعرف على أهمية التهيؤ الفني عند التدقيق وكيفية الإدراك الذي يعقبه التدقيق من هنا أرى ضرورة التطرق الى المكونات التي لا بد من الحصول عليها للوصول الى خبره التدقيق وهي :-

- ١ - كيف يمرى العمل الفني من قبل المتلقي .
- ٢ - الأطار الثقافي (الفني) لدى المتلقي المكون من :
 - (أ) معرفة طبيعة الفن .
 - (ب) معرفة مصادر العمل الفني .
 - (ج) معرفة عناصر العمل الفني .

- (د) معرفة أسس بناء العمل الفني .
(هـ) الوسيط في العمل الفني .
(و) الفنان .

- ٣ - التهذيب النفسي لادراك العمل الفني ، وهذه الحالة أو الكون الذي يصبى الإدراك والذي يعقبه التألق .
٤ - الادراك للعمل الفني .
٥ - ثم التألق للعمل الفني .

١ - كيف نرى العمل الفني

تتم الرؤية في ضمن عملية معقدة ، وليس المقصود هنا بالرؤية هو أن ننظر إلى الشيء من خلال جهاز الإبصار (العين) فري . ولكن هذه الخاصة (الإبصار) يجب أن يشارك فيها . ليس فقط جهاز العين بل يتعمدها إلى العقل . وذلك من خلال الأسس والمعرفة اللذين يؤثران في علمية الرؤية في تأثير مباشر أو فعلا .

كثير من الدراسات تشير إلى أن رؤية الشيء تعتمد على المعرفة التي يمتلكها الراى من الموضوع المرص ، كما أن هناك دراسات أخرى تشير إلى أن هذه الرؤية تعتمد على الاعتقاد لما سوف تتم رؤيته . فإن كان اعتقادنا أن العمل الذي نرى رؤيته سلفاً يدعوا إلى عدم الارتياح فإن هذا الشعور لابد حاصل ، فالمرء لا يتمتع بالفن إلا إذا جاءه كما يحب . أصدقاه المقربين بافتتاح وتعاطف لمن لا يتمتع بالصورة الرائعة لا يراها حق الرؤية .

إن عملية الرؤية عبارة عن عدد من الفعاليات المختلفة التي تتم في سرعة هائلة بحيث لا يستطيع المرء أن يتحسسها أو يميزها حقاً إن بعضها لا يتم إدراكه . والنظر إلى أي موضوع أو إلى أي عمل فني كمثل أن يثبت ذلك . والأهم في هذا المجال كيف نرى العمل الفني - هو أن نترك أن هناك عوامل تؤثر في عملية الرؤية لعمل الفني والشكل (١) بدلنا على مدى ارتباط هذه المؤثرات مما وكيف يفتقر هذه المؤثرات لأذهانتنا في حال رؤيتنا للعمل الفني . وهذه المؤثرات :-

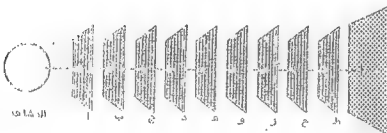
- (أ) ماذا يقول الآخرون عن العمل الفني المرئي .
(ب) حالة العمل الفني المرئي .
(ت) كيف تعلمنا وتربينا أن نرى .
(ث) كم هي معرفتنا لعناصر العمل الفني وأسس تصميمه .
(ج) كم هي معرفتنا للرموز المستخدمة في الأعمال الفنية .

- (ح) لماذا يذكرنا هذا العمل الفني .
(خ) كم هي معرفتنا عن تاريخ هذا العمل الفني .
(د) كيف نحكم على العمل الفني .
(ذ) ما علاقة العمل الفني بحياتنا .

المخطط المئين في شكل (١) يزدود المرء بتصور عن النظام الذي من خلاله يفهم كيف يتم النظر للعمل الفني وكيف تتم الاستجابة له ، هذا بالإشارة إلى أن المؤثرات (أ ، ت ، د) هي من المؤثرات التي لها أهمية خاصة من هذا النظام التأثيري ، أما بالنسبة للمؤثرات الباقية فليس لها ترتيب محدد ويمكن إدراجها بالأهمية حسب الموضوع المرئي والحالة النفسية للراى في الوقت الذي تتم فيه عملية الرؤية .

إن الفالدة المرجوة من إدراج هذا النظام التأثيري هي المساعدة للحصول على فهم أكثر كمالاً ووضوحاً لما يجول في خاطرنما من فهم ومعرفة . والمؤثرات التي تؤدي بنا إلى هذا الفهم والتي تثير فينا مشاعر معينة حين رؤيتنا للعمل الفني هي :-
(أ) ماذا يقول الآخرون عن العمل الفني المرئي .

من المعروف أن بعد إنجاز أي عمل فني يقوم الكتاب والذين يعرفون بالنقاد بتناول هذا العمل من جوانب مختلفة بعضهم يركز على جانب ويهمل الجانب الآخر وهكذا ، ومنهم من يتناول الفنان نفسه وما أحاط به حين أنتج هذا العمل الفني ومنهم من يقوم بتفسير العمل الفني لجعله أكثر وضوحاً وسيراً للمشاهد . والبعض الآخر قد يلجأ لمقارنة هذا العمل بأعمال أخرى تحمل نفس الطبيعة والمزايا هذا لونه من ألوان النقد الذي يرافق ظهور العمل الفني واللون الآخر هو ما يتردد على ألسنة الناس الذين شاهدوا هذا العمل الفني ولا شك أن في مجتمع مثل مجتمعنا نجد وواجباً لونه الثاني وهو أن هناك اتجاهات نفسياً للعمل للسمع أكثر من القراءة فائير اللون الآخر من النقد قد يكون أكثر قاصلية . وبالتالي فإن هذا سيلعب دوراً في رؤية الآخرين للعمل الفني . إذن ، حيال هذا الاتجاه كيف يمكننا أن نواجه العمل الفني بما رافقه من قبول ؟ هل نضع ما قبل عنه مسبقاً موقع النقد ونحمل كما قبل ؟ هل نضع كل ما قال عن العمل الفني جانباً ، لكي نهمد جميع المؤثرات التي يمكن أن يكون لها الأثر على رؤيتنا للعمل الفني ؟



العمل الفني

- ١ - ماذا يقول الآخرون عن الفن وعن عمل فني معين .
ب - هيئة أو حالة العمل الفني
ج - كيف تعلمنا أن نرى
د - كم هي معرفتنا عن عناصر وأسس التصميم
هـ - ماذا نعرف عن الرموز المستخدمة في العمل الفني
و - بماذا يذكرنا هذا العمل الفني
ز - كم هي معرفتنا عن تاريخ هذا العمل الفني
ح - كيف نحكم على العمل الفني
ط - ما هي العلاقة التي يمتثلها العمل الفني مع حياتنا



إن الجواب على هذه التساؤلات هو أنه يجب أن يكون المثوق على وعي تام لما يريد أخذه من أفكار وأراء واتجاهات حول أي عمل فني من مصادر هي خارج نطاق تفكيره، والمحاولة باستبدال هذه الأفكار والآراء والاتجاهات ببديل يحمله. وعلى سبيل المثال لو قال أحدنا أريد الذهب لمشاهدة الأعمال الفنية في معرض الفنان (س) وواجهه زميل له في الطريق وقال له « لا أنصحك في الذهاب وإضاعة وقتك إلى معرض هذا الفنان فهو معرض دون المستوى ». بعد سماعك لهذا الرأي لا بد وإن تقسم تحت تأثير يصعب التخلص منه إلا باستحداث رأي بديل كأن تقول : يبدو أن صاحب الرأي الأول يميل إلى لون فني معين والمعرض جاء مغايراً لما يرغب صاحب هذا الرأي لذلك جاء تعليقاً سلبياً . في هذه الحالة يمكن التخلص إلى حد ما من التأثير الذي قد يغير من طريقه تلقى العمل الفني وطريقه تذوقه أو رؤيته .

(ب) حالة العمل الفني المرئي وهي الحالة التي يوجد فيه العمل الفني من مكان وزمان . وهذه الحالة لها أثر كبير في رؤية العمل الفني مثلاً : أن ترى عملاً فنياً في داخل متحف خبير من أن تراه في مكان آخر لأن مشاهدته في داخل المتحف تكون محفوفة بنوع من التركيز والأظهار لقوة هذا العمل وتكون عملية الرؤيا مخططة لها كيف تكون . وذلك ينطبق على كل الأعمال الفنية فمشاهدة مسرحية على مسرح أعد أعداداً جيداً تكون أرقى وأوضح مما لو تمت مشاهدتها في حالة مكانية أو زمنية أقل كفاية .

(ت) كيف تعلمنا أن نرى . أن عملية الرؤيا عملية بحاجة إلى يتم لها اعداد وتدريب وهي جزء هام من عملية الإدراك الحسي والتي تلعب دوراً هاماً في تقرير مستوى الفهم للعمل الفني . وهذه العملية تختلف من إنسان لآخر لأن هناك

اختلافات واضحة بين طرق الرؤيا وخاصة حين تختلف الحضارات . وما يؤكد ضرورة التدريب لانضاج عملية الرؤيا هو ما قاله علماء النفس وعلماء الطبيعة أن عملية الرؤيا لموضوع ما لا تتم في فعالية واحدة بل تتم في عدة فعاليات مختلفة ومتعاقبة تجتمع مع بقية الفعاليات بسرعة فائقة لتشكيل عملية الرؤيا . إذن هل تعلمنا أن نرى الجزء فالكمل أم العكس ؟ أم تعلمنا أن نرى عن طريق كل الاتجاهين ؟ أنه من الخطأ أن تدرب الإنسان أن يرى الجزء فقط كما هو الخطأ في تدريبه أن يرى الكل فقط . هل راعت مناهجنا المدرسية ذلك ؟ .

(ث) ما هي معرفتنا لعناصر العمل الفني والأسس التي يصمم عليها . الرؤية للعمل الفني تعني الرؤيا لكيفية بناء وتكوين هذا العمل أو لكيفية جمع العناصر واستخدامها مع بعضها البعض في تشكيل العمل الفني . لقد بات من الضروري أن يتلقى الإنسان التدريب الكافي منذ السنوات الدراسية الأولى على كيفية الرؤية وعلى لفات انتباهه لأمر عديدة تدور حول العمل الفني وبنائه والعناصر التي ساهمت في تكوينه . ولكن في غياب هذه التوجيه التي نفترض أن يقوم به المعلم أو المرشد ندرجنا إلى أن وصلنا هذه المرحلة المتقدمة ونحن نفتقر للمعرفة الكافية عن الأعمال الفنية . ولذلك كانت معرفتنا أيضاً للعناصر الفنية وأسس تصميم العمل الفني ضحلة جداً ، مما أدى إلى عجز في طرق رؤيتنا للعمل الفني . من الطبيعي أن معرفتنا لأجزاء محرك السيارة تجعل رؤيتنا للمحرك أكثر فهماً وإلا بدون هذه المعرفة فسوف يكون المحرك لغز يصعب فهمه . وسوف نتطرق لاحقاً بشيء من التفصيل لهذا البند حين نبحث عن معرفة عناصر العمل الفني وطرق بنائه .

(جـ) ما هي معرفتنا للرموز المستخدمة في العمل الفني . أن الرموز عبارة عن إشارات قد تكون مرئية وقد تكون مسموعة وتستخدم للإشارة لشئ ما ، هذا مع العلم أن كل شكل يمكن أن يخلع كرمز لكن شريطة أن يكون هذا الشكل له مدلول يتفق عليه لدى يسهل فهمه أينما استخدم فيها (الحمامة) التي رسمها الفنان بيكاسو الأشكال طير . ولكن بعد أن استخدم تمثلاً لمدلول معين وهو مدلول السلام بعد ذلك أصبح استخدام هذا الطير حين يجمع بينا الفنان للدلالة إلى

السلام فقد غدا رمز متفق عليه وما هذا إلا مثال من بين أمثلة عديدة .

(حـ) بماذا يذكرنا العمل الفني . من الأمور الشائعة أن العمل الفني غالباً ما يثير عندنا الذاكرة لشئ كنا قد رأيناه في يوم من الأيام أو واقعته مرث بنا أثناء حياتنا في أيامنا الماضية ، أن من الصعب قياس مدى التأثير الذي تحدثه الأثر الذاكرة على رؤيتنا للعمل الفني وليس هناك دراسة حول هذا الموضوع استهدفت قياس درجة هذا التأثير ، ولكن من الملاحظ أن التأثير حاصل وبدرجة كبيرة ، فمثلاً يرتاح المرء للون الأزرق إن كان من عشاق الشواطئ فاللون الأزرق يثير لديه ذكرى الشواطئ الزرقاء ويمكن أن يذكره بيوم منع . وهذا الشعور يجعله يميل للنظر إلى هذا العمل الفني الذي تكتفه الزرقة وفي الأطلال بالظن يكون قد حصل على رؤية أكمل . إذن لا غرابة أن يرى أحداً شيئاً جميلاً بينما يراه الآخرون خلاف ذلك .

(خـ) ما هي معرفتنا عن تاريخ الأعمال الفنية . إن معرفة الحقبة الزمنية وما دار فيها من أحداث وما احتوته من جوانب حياتية مختلفة تخلق عندنا الاهتمام للتركيز على نواحي معينة امتازت بها هذه الحقبة عن غيرها من الحقب . فالمرء في المكان والزمان الذي وجد به العمل الفني تختص عن معرفة الفنان نفسه . وكلما ازدادت معرفتنا عن تاريخ هذا العمل الفني أو ذلك كلما اقتربت رؤيتنا له للنضج وتفهمنا الجوانب المختلفة التي يدور حولها العمل الفني سواء في الشكل أو للمضمون .

(د) كيف نحكم على العمل الفني . هناك عامل آخر من العوامل التي تؤثر في عملية رؤية العمل الفني . وهو مدى تقبيحنا لهذا العمل وإين يقع من الأعمال الفنية الأخرى . وكما لمنا من الحديث عن العوامل السابقة أن هناك عدة عوامل تجتمع معاً لكي تقرر الحكم على قيمة العمل الفني وهي : ماذا يقول الآخرون عن العمل الفني ، حالة العمل الفني المرئي - كيف تعلمنا أن نرى ، ما هي معرفتنا لعناصر العمل الفني والأسس التي يصمم عليها ، ما هي معرفتنا للرموز المستخدمة في العمل الفني ، بماذا يذكرنا العمل الفني ، وما هي معرفتنا عن تاريخ الأعمال الفنية ، جميع هذه العوامل سوف تخلف لدينا الفكرة حول

تقديم العمل الفني حتى وقبل أن نراه . وهذه الفكرة غالباً ما تحدث تأثيراً في طريقة تقييم العمل الفني وسوف نرى أن هذا التأثير سوف يحدث تضييراً على أفكارنا السابقة وبالتالي تحدث اختلافاً في حكمنا أو تقييمنا .

يمكن رؤية معظم الأعمال الفنية المرفقة ككل في وقت واحد مثل رؤية العمارة أو قطعة النحت أو الصورة . وبعض الأعمال المرفقة تحتاج إلى وقت لتراها وذلك كسما هو حالة رؤية الأعمال الفنية المتحركة (Mobile) شكل (٢) حيث لا يمكننا إعطاء تقييم أو حكم لكل هذا النوع من الفن إلا بعد رؤيته لفترة زمنية كافية لمشاهدة تغيراته وتحركاته وعلاقات اجزائه والاحتمالات المختلفة للتضحية لهذه العلاقات .

هناك أنواع عديدة من التقييم يمكن أن تستخدمها حيال عمل فني ما ويمكن أن تتراوح من البساطة المتناهية مثل أن تقول " أحبه " أو " لا أحبه " إلى نوع آخر كان تقول " يمكن أن يكون عملاً فنياً عظيماً ولكنني لا أحبه " أو " يمكن أن يكون عملاً فنياً ضعيفاً ولكنني أحبه " . هنا لا بد من الإشارة إلى أن ليس هناك قوة يمكن أن تترجم انسان على عمل فني ما أو كرهه ولكن يمكن أن يشار بجلد وبمحاولة اقتناع بأسباب حبه أو كراهيته لهذا العمل .

(٣) ما علاقة العمل الفني بحياتنا ؟ آخر هذه العوامل المؤثرة على عملية رؤية العمل الفني وهو تأثير العمل الفني على أنشطة حياة الإنسان . والمثال الواضح على ذلك هو التأثير الحاصل على الإنسان الذي يتم بجميع الأعمال الفنية . فظلالاً أن هذا الشخص (متلقي الفن) يتم كثيراً في شراء الأعمال الفنية فإن السؤال من سعر العمل الفني هام بالنسبة له وبالتالي فإن السؤال له تأثير على طريقة رؤيته للعمل الفني . فشراء العمل الفني تصبح عملية تجارية وبعض الوقت عملية ادراك جمالي .

حتى نسلم تكن من الأثرية البدين بمقدورهم شراء الأعمال الفنية فائتاً معروضون هذه الحالة . وهو الاهتمام بسعر العمل الفني . ولا شك أن الاهتمام باللباس وطريقة قص الشعر والعلم وكثير من الفعاليات الانسانية يتم التماثل معها عن طريق الحاجة لها . الحاجة هذه تلعب دور المؤثر على طريقة رؤيتها لها وهذا

ما يحصل أيضاً حين تتعامل مع العمل الفني حيث تقترب من هذا العمل نتيجة حاجة ويلدوجة الحاجة يمكن أن يكون التأثير على الرؤية .

مثال على ذلك حين يقف شاب وعروسه لانتقاء كرسي وكلاهما يرغب الطرز الحديثة في الأثاث ولكن وجود كرسي من طراز قديم ممرض أحلمهم وسعر مفرى كثير بل يثير وجهتهم وأن يؤثر على طريقة رؤية الطرز القديمة في الأثاث وبالتالي تبنى الجسور العلاقية بين هذا الكرسي (العمل الفني) وساحة هؤلاء الناس . وكل هذا التبرير كان مصدوره الحاجة إلى الشيء .

٢ - الأطوار الثقافي لدى المتلقي الفني .

(١) معرفة طبيعة الفن . للمفوض في هذا الجانب من جوانب مكونات خبره المتلقي لا بد وأن نتطرق للتعرف على ماهية الفن ، علماً أن تحليل هذه الماهية بات الصعب القيام به حيث يحتاج هذا الأمر إلى بحث بحد ذاته . ولكن يمكن للمتعلم والمهتم أن يرى أن هناك خطاً واضحاً يشكل القاسم المشترك بين هذه المفاهيم أن ماهية الفن تتمثل بالمعالجة البارة الواعية لوسيط من أجل تحقيق هدف للتعبير عن شيء ما .

هناك نظريات عديدة وآراء مختلفة دارت حول تفسير طبيعة الفن فمنها ما عني بالتركيب النفسي للفنان وأعطاه أهمية مميزة فراح يجرى وراء الكشف عن أهمية الخيال في اخراج العمل الفني ومنها من التمسك بالعمل الفني ذاته .

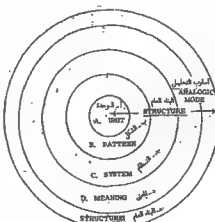
فإن اعتبرنا التحليل هو الجانب الذي يمثل ماهية الفن فإن الرد يكون أن العمل الفني

ليس مجرد تحليل فحسب وإنما هو تحليل صيغ وشكل في بناء فني وباستخدام وسائل فنية ووسيط مادي ملموس أو محسوس وعلينا ألا ننسى أبداً عناصر العمل الفني التي تشارك في تكوينه على ما هو عليه في طبيعته الباطنة .

إذن فالرد الذي اوردته يؤكد أن الفن عبارة عن معالجة بارة وواعية لوسيط من أجل تحقيق هدف ما . هذا من جانب العمل الفني أما من جانب المتلقي فهناك من يقول أنه لا حاجة إلى علم العمل لأن ما نعرفه عن الفن لا يأتينا من الفلسفة بل من ميادين أخرى فمثل تجربة التذوق تأتي من جانب علم النفس حيث به يتم تحليل وتفسير الحالات النفسية للادراك والانفعال والخيال الخ . لقد اورد النقطة الأخيرة مشيراً إلى أهمية علم الجمال بالنسبة للفن كون هذا الجانب هو من الجوانب المعرفة الوسيطة القادرة على بيان طبيعة الفن . قد تستطيع الدراسات الأخرى سواء في علم النفس أو علم الاجتماع أن تجمع معلومات عن الفن ولكن لا تستطيع أن ترد على سؤال " ما الفن " وإن ردت فإن ردها يكون من منظور نفسي أو اجتماعي أو تاريخي أو تطبيقي دون أن تمس طبيعة الفن .

من هذا المنطلق نستطيع ادراك مدى أهمية علم الجمال لمعرفة طبيعة الفن وعلم الجمال معروف أنه هو جانب الفن من الفلسفة والتي تتطور حول نقد أمور تتعلق بمعتقداتنا الفنية . أن دراسة علم الجمال قيمة لأن الأعمال الفنية فريدة تماماً بحيث لا نستطيع أبداً أن نجد أي شيء يصدق على الفن بوجه عام . وعلم الجمال يبحث في طبيعة وقيمة الفن بوجه عام . لقد دخل مفهوم جديد على تحديد القيمة الفنية باعتبارها جميعاً فن واحد وليس فنون ولكن الاختلاف بينها ناتج عن الاختلافات في الوسيط أو المادة المستخدمة في تكوين العمل الفني في أي فرع من فروع الفن . فالصور يستخدم المواد اللونية - بمختلف أنواعها وتركيبها والشاعر يصوغ فنه (الشعر) بالكلمة والوزن وهذا ينطبق على باقي الفنون (Suzan Langer) . وإذا اردنا أن نعرف طبيعة الفن من خلال بعض النظريات التي خاضت هذا المجال فلنأخذ هنا نصطدم بالنظريات التي تدور في فلك الجشطالت وهي العلاقة بين الكل والجزء غامضة الكل ثم الجزء ومن هنا النظريات هي -

Analogic and Analytic



a Mode Of knowing للفيلسوف الأمريكية Kuhn والتي نظرت إلى العمل الفني وكأنه نظام متكامل يحدد ذاته من المداخلات ومن المخرجات كأي نظام آخر سواء في علم الاقتصاد أو علم الاجتماع أو أي مجال حيائي آخر وهذه النظرية تقوم على التماهيمن اتجاه تحليلي والذي يبدأ من البناء العام للعمل الفني ثم تحليله إلى عناصر مرورا بالمقنن والظلام والشكل إلى أن تصل إلى أصغر جزء في هذا التركيب وهي الوحدة . أما الاتجاه الثاني وهو ما يشكل عكس الاتجاه الأول صعودا من الوحدة إلى أن يصل البناء العام أيضا مرورا بالشكل والنظام والمقنن ثم البناء العام وكما هو واضح في شكل رقم (٢)

من هنا ينضح أن للفن طبيعة كما هي طبيعة أي نظام آخر وأن للفن فيه من الحياة طالما أنه نظام . وطبيعة أي نظام عادة ينمو ويتطور والنمو والتطور هما من سمات أي موجود حي وأن القوة التي تقيد بأن الفن قرين الحياة يمكن أن تذهب بها إلى مدى أبعد وتقول أن الفن حياة .

(ب) مصادر العمل الفني
هناك من الآراء تقول أن الفن محصور في ثلاثة منابع : التجريدي والتمثيلي والحسي (١٩٨٧) Laman أما المصدر التجريدي فهو يخرج من ذهن الفنان ويتقرب من حيث من الأشكال البسيطة الهندسية . أن هذه النظرة لا تختلف عن النظرة التي توصل إلىها فيثاغورس والتي مفادها أن العالم يمكن وصفه على أنه أشكال هندسية وأعداد حسابية على سواء ولو وضعت هذه النظرة وسابقتها لرأينا من خلالها أن الفن التكميبي ما هو إلا منطلق من المطلقاات الفثاغوريه وما الفن التكميبي إلا اتجاه من اتجاهات الفن الحديث . وإحدائية في الفن تميل أن تكون هندسية وكان الأشكال في الطبيعة هي بالأصل أشكال هندسية . ثم جاء الفنان فكشف عنها . وهذا ما يعتقد به التكميبيون تماما . أن المنبع الثاني التمثيل فهو للشيء الذي يستخدم الواقع كمصدر للفن ويتم هذا حين يقوم الإنسان (الفنان) بمرآة الطبيعة ومصنفاتها . والرغبة في تصويرها . ومن هنا نشأ الفن الواقعي . وكان محصورا أولا في رسم الحيوان . وهذا ما يمكن أن نسميه المصدر التمثيلي وما يسميه البعض النقل عن الطبيعة أما أن يكون نقلا حرفيا وعندها تحضر البراعة في صناعة الرسم نفسها الإعتماد فقط على

الإحراك الحسي وبدون الإعتماد على خلفية فلسفية . وأما أن يكون نقلا غير حرفيا وعندها يكون للفلسفة دور طالما أن الطبيعة المشكلة ليست هي الطبيعة المرئية حرفيا . أما المصدر الآخر وهو ما سمي بالجانب الحسي من قبل البعض . أو التحليل النفسي للشعور والأشعور . وما التعبيرية والسرالية والوحشية إلا اتجاهات فنية كانت من نتاج هذا المصدر . أذن للفن ثلاثة مصادر وهي المصدر التمثيل أو التقليد للعالم الخارجي والمصدر الحسي أو التقليد للعالم الداخلي والمصدر التجريدي الذي يكون بعيدا عن كل تقليد للخارج وللداخلي .

(ج) عناصر العمل الفني
تعتبر عناصر العمل الفني بمثابة اللبنات الأولية التي بها يتم بناء العمل الفني ولكي يتم رؤية العمل الفني من قبل الإنسان المتلقي لابد من معرفة هذه العناصر لأن المعرفة تكون بدونها ناقصة فزوية الشيء الذي تمرقة تكون انتضج من رؤية الشيء الذي لا تعرفه . ولكي نتعرف على أهم هذه العناصر لابد من التطرق إليها ولو بالأعجاز .

الخط
عنصر الخط هو العنصر الذي لا يختلف عليه اثنان بأنه عنصر رئيسي وأن أرضنا تعريفه فيمكن أن تستخدم تعريف بول كل حين قال أن الخط عبارة عن نقطة تسير . وبناء على ذلك فإن كل شيء في الطبيعة بالأصل هو خط فإ النقطة إلا خط قصير وما السطح إلا نقطة سارت فكونت خط ثم سار هذا الخط وكون سطحاً وأن سار هذا السطح عموديا يكون حجما . لذلك يمكن أن نقول أن الخط هو عبارة عن شكل ضيق جدا .



يعطي الخط الحس بالحركة في داخل الفراغ . أو حوله وذلك لما للخط من مقدرة على جعل العين متابعته أينما ذهب . ولذلك بالفنان الواعي يستخدم الخطوط وفقا للإحساس الذي يرغب أن يجنده عن طريق الخط فالفنان المعماري يستخدم مثلا الخطوط العمودية في الأماكن الدينية لأنها تعطي الشعور بالصلة الربانية وذلك حين نتجبه الخطوط في العمارة إلى السماء وهذا ما هو حاصل في الكاتدرائيات والمساجد وغيرها من أماكن العبادة .

الشكل
أما العنصر البصري الثاني فهو الشكل ويمكن أن يكون بواسطة الخط أو بواسطة تلوين مساحة . ومن مزايا الشكل أن له حافية تتصله بها حوله - إن كل شيء من حولنا سواء ان من صنع الإنسان أو الطبيعة فهو إما أن يكون شكلا أو خطا . فإ القيمة في السياه إلا شكل وما السياه الذي من حول القيمة إلا شكل أيضا ، ولهذا فإن هناك تنوع غير محدود للشكل وتحمل هذه الأنواع إحساسا مختلفا تماما كما هو في الخط فهناك شكل ناعم وشكل خشن وأخر مستقر ... الخ .

القيمة
العنصر الثالث هو القيمة ، والتي تعود إلى درجة الأضادة أو درجة القيمة فانطقفة المضيئة هي الأكثر قيمة والمعتمة تكون أقل قيمة . وهذه القيمة عادة تنسب إلى مدى الأضادة في اللون . ولكن في الأعمال الفنية التي لا تزخر بالألوان مثل الرسم بالرصاص أو الطابعة بالخير الأسود أو النحت وبعض تصاميم الأعلان التي تستخدم الأسود والأبيض فتم قياس قيمتها على مدى الأضادة والقيمة في الأسود أو الأبيض أو الرماديات . يلعب هذا العنصر دورا هاما في إعطاء الحس الدرامي نحو العمل الفني وذلك عندما تنتقل بين القيم المتضادة من حيث شدة الضوء أو العتمة وهذا ما يظهر في أعمال الفنان رمبراندت على سبيل المثال شكل (٤) .

اللون
يعتبر هذا العنصر من أبرز العناصر الفنية حيث - له أهمية خاصة في حيوانتها كما أنه يمثل معان مختلفة فالأحر مثلا يدلنا على الخطورة والأخضر قد يوحي ألينا بمعان معينة وهذا بالنسبة لكل الألوان حيث يمكن أن

يكون لكل لون دلالة خاصة به . وكثيرا ما تحكم على الأعمال الفنية من خلال الوانها كما أننا نختار خضارنا وفواكهنا كهذا استنادا على الوانها .

لنلون دور اساسي في اشارة الحس البصري ومتابعة ما يدور أمام العين واللون ايضا مدلول حسي واحيانا نقول هذا لون حار وهذا لون بارد ونحن هنا ليس بصد أن نبحث في تفاصيل اللون سيكولوجيا ونسبرولوجيا بقدر ما هو الاشارة إلى اللون على أنه من العناصر التي تلعب دورا كبير في عملية الرؤية فلولا وجود اللون لما رأينا الأشياء التي من حولنا .

الملامس

وهو العنصر الذي نحس به بواسطة الملمس والبصر . واستخدام هذا العنصر عند الفنان هو لتنميز اجزاء العمل الفني لاعطاء كل شيء طبيعته فهناك الأجسام للملساء وهناك الأجسام الخشنة وتتنوع الملامس في العمل الفني يعمل على اعطاه العمل الفني حيوية أكثر ويعدله من الملل .

(د) اسس بناء العمل الفني ان ما سبق هي بمثابة العناصر الهامة في الفنون البصرية ولكن ان أردنا التحدث عن اسس استخدام هذه العناصر في بناء العمل الفني يجب علينا أن نذكر هذه الأسس أو نتحدث عنها الوحدة ، التأكيد على النقطة للوحدة ، الاتزان الايقاع ، الحركة ، والفراغ .

الوحدة

هي عبارة عن تقديم تصور موحده ومحدد المعالم ، وهي القرب ما تكون إلى القسامة المحددة الاتجاه في الفن . والوحدة توحى إلى التوافق الموجود بين عناصر العمل الفني وتوحى أيضا إلى أن هناك علاقة مدروسة بين العناصر وليس علاقة محض الصدفة . وما مصطلح الانسجام إلا إحدى المصطلحات التي تؤدي إلى نفس المفهوم (الوحدة) ويدون انسجام نرى أن عناصر العمل الفني تكون في تركيبها بعيدة عن الوحدة .

هذه العلاقة التي توجد بين العناصر يمكن أن تكون مختلفة ومتنوعة أما علاقة شكلية أو خطية أو لونية ومن وظائف الوحدة هو أن نجعل العمل الفني مقروءا وواضحا . والحقيقة أن الوحدة قد تتصور بدون توفير الفكرة والمغنى للعمل الفني وإنما تتوفر بواسطة التصميم أو لجمع بين الأشكال .

فإن توفرت الوحدة فسوف يتاح للناظر أن يرى العمل الفني ككل لأول وهلة ثم يتدرج نحو رؤية الجزء ويجب أن تكون الوحدة في التصميم ملاحظة بالعين وليس بواسطة المفهوم الضمني (الفكرة) كما يحصل في الفنون التشكيلية أحيانا . ولكن حين تتوفر الوحدة عن طريق الفكرة والرموز المرئية تكون في أوج قوتها .

أما عن الطرق التي يمكن الحصول من خلالها على الوحدة في العمل الفني هي :

أولا : الوحدة النظرية ، وهي عن طريق اقتراب العناصر من بعضها البعض لتصبح وكأنها ذات علاقات متبادلة نتيجة القرب المكاني .

ثانيا : الوحدة بالتكرار ، وهو حين تتكرر عناصر الموضوع في أكثر من مرة وفي أكثر من مكان وذلك ما يؤدي إلى ترابط توحيد العمل الفني بواسطة هذا التكرار .

ثالثا : الوحدة بالتنوع .
رابعا : الوحدة بالانسجام .
خامسا : الوحدة بالاستمرارية .
سادسا : الوحدة بالتضاد .

التأكيد على النقطة المحورية

وهي ثلث الأسس المتعلقة في بناء العمل الفني والتي تعتبر من الدوافع التي تجلب انتباه المشاهدين بواسطة اشياء ورغباتهم برؤية بصرية مرضية والنقطة المحورية تكون أما .

- ١ - بالتأكيد على التضاد
- ٢ - التأكيد على الفصل .
- ٣ - التأكيد على الانجاء .

ودرجة التأكيد هذه يمكن أن تكون قوية أو ضعيفة لدرجة أن العين لا تستطيع الانتقال منها . وضعيفة لدرجة أن العين لم تلاحظها وهناك حالات في الفن لا تستخدم فيها مثل هذه النقاط المحورية مثل التصاميم التي تتعلق في النسج .

الاتزان

ان عدم وجود الاتزان في أي شيء يولد الشعور بعدم الراحة فوجود نصب تذكاري غير متزن يجعل المارة من جانبه يشعرون بالحزن من معوقه عليهم . وكشأن ذكر البناء المعماري برج بترزا وما هو معروف عنه بعدم الاتزان . والاتزان يمكن أن يكون أما

- ١ - متماثل ٢ - غير متماثل
- ٣ - اشعاعي ٤ - بلوري .

الايقاع

ان الايقاع من الأسس التي يشترك بها الفن المرئي والمسموع . فالنوسيقى تشير اهتماما بحدوث أن تحتوي على الكلمات وذلك عن طريق النضبات الموسيقية التي قد تستدرجنا أن نضرب الأرض بأقدامنا ضربا وحيث نتحرك للرقص أحيانا . وكذلك أعمال الفخار أو الخزف لها مقاييسها التي تستخدم والتي هي عبارة عن ايقاع من نوع مختلف كما أن هناك ايقاع لفظي يحدث عن طريق تكرار مقاطع لفظية تجعل القارئ يطرب ويسر بقرائنها . ان الحديث عن الايقاع يتناول جوانب عديدة أخرى مثل ايقاع الحركة التي نشاهدها في الحركات الرياضية والرقص وحركات بعض الحرفيين الذين يمارسون بعض الأعمال اليدوية . ومن الطبيعي أن يكون الايقاع من المميزات الأساسية للطبيعة فما شروق الشمس وغروبها وتعاوب الليل والنهار إلا ضربا من ضروب الايقاع وما لشد والجذب في البحر الا كذلك . وما حركة الكواكب في الكون إلا عباره عن نوع من أنواع الايقاع .

في الحقيقة ان الايقاع عبارة عن واحد من الأسس الهامة التي تعتمد على التكرار في عملية تصميم العمل الفني المرئي . ومعروف أن التكرار ما هو إلا عنصر من عناصر الوحدة في العمل الفني . وعلى كل حال فإن الايقاع عبارة عن تكرار لعناصر متماثلة أو حتى على الأقل متشابهة تماما كما في الموسيقى أن هناك بعض الايقاعات البصرية يمكن أن تكون متشقة أو مترابطة وبعضها متطهه أو متبورة بشكل نهائي .

يمكننا التطرق إلى التكرار الايقاعي في الألوان والملامس ، ولكن غالبا يكون حديثنا عن الايقاع محصور في محيط الأشكال . في الشكل (هـ) هناك بعض

هناك العديد من الأشكال الفنية التي تعمل ثلاثة أبعاد وهذه الأشكال بطبيعتها تحتل فراغاً مثل: أعمال الحرف، المجوهرات، والأعمال المعدنية، وأعمال النسيج، النحت... الخ. في النحت التقليدي مثل عمل دونا تيللو شكل (٩) أو في النحت الحديث الذي يغلّب عليه الطابع التجريدي مثل عمل توني سميث شكل (١٠) تحتاج لمشاهدته أن نلتفت حولها لكي نفاهدها من زواياها المختلفة. وهذا ما هو حاصل في فن العمارة طالما أنه يحتل فراغاً.

أما في الأعمال الفنية ذات البعدين فيلجأ الفنان إلى أحداث الفراغ ولكن الفراغ الوهمي: فالفراغ الذي يوحى به هذا النوع من الفن ليس حقيقياً وما هذه الأعمال في الحقيقة إلا ورقة أو قماش كائنس أو لوح من الخشب وبجسمها أجسام مسطحة ليس فيها من العمق أو الفراغ الحقيقي.

في بعض الأعمال الفنية الحديثة لم يلجأ الفنان جامداً هذا الفراغ الوهمي فمثلاً موندريان الفنان التجريدي لم نراه مهماً في عمله شكل (١١) على سبيل المثال أن يحدث هذا الفراغ الوهمي. ولكن في المقابل نجد فنانياً آخر مثل Ruisdael في لوحته التي تصور مشهد من الطبيعة يطالبنا أن ننسى أن اللوحة مسطحة أو عبارة عن سطح من الكائنات. وذلك بالجمله أن بالفراغ الذي عبر عنه بالعمق المملوء بالماء والفراغ. وهنا عمد الفنان إلى تغيير منظور اللوحة الحقيقي للمسطح وجعل من اللوحة « نافذة » تطل على عالم ذو ثلاثة أبعاد ولكن أبعاد ثالث وهمي ابتدعه الفنان.

(٥) الوسيط

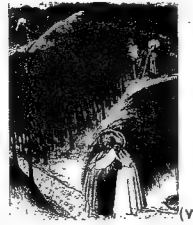
عند انجاز أي عمل فني لا بد من الاتصال الفيزيائي بالبيئة التي ساهو يتم تجسيد العمل الفني والسلي يسمى بالوسيط. حول هذا الوسيط هناك جدل بين فئتين فالقائمة الأولى تعتقد بما ورد قبل قليل أن الوسيط هام في إيجاد العمل الفني ويدونه لا يتم أي عمله خلق فني ما الفقة الساتية فهم يعتقدون أن لا داعي من الاتصال الفيزيائي بالوسيط طالما نستطيع خلق العمل الفني في خيالاتنا فالموسيقار موتسارت مثلاً قال في يوم من أيامه أنه ألف سمفونية ولكنه لم يولد بها بعد. ولكن أكان موتسارت يستطيع أن يؤلف في ذهنه أو خياله لو لم يكن قد استمع من قبل إلى اللون المميز للبيانو والكلازيت والفيلونيه؟ إن



الحالات العديدة التي تعطلها الكاميرا. أن أكثر الأعمال الفنية ذات الثلاثة أبعاد مثل النحت والعمارة لا يمكن التمتع بالنظر إليها إلا من خلال الانعكاس حولاً لروية من زوايا مختلفة فمن كل زاوية هناك رؤية جديدة. ولكن حين تكون القطعة نفسها متحركة فنحن نصفها بأنها عمل حركي فلنحتونه المتحركة لا يتطلب منها الحركة لكي نراها من زواياها المختلفة.

هناك محاولات وافقت الأعمال الفنية ذات البعدين لأدخال الشعور بالحركة عليها، وذلك سواء في الرسم أو التصوير وحتى في النحت البارز. في هذه الحالات نقول عن الحركة بأنها وهمية، ذلك عندما تكون حركة غير فعلية. والسؤال هنا لماذا يسمى الفنانون للحصون على هذا النوع من الحركة؟ السبب هو أن التغيير والحركة هما من مميزات العالم، بحيث يصعب على أي إنسان أن يجلس أو يقف بدون حركة وحتى ولو للحظة واحدة. حتى أثناء نومنا ننتقل وتغير أوضاعنا. حتى لو استمعنا أن نوقف حركة أجسامنا فإن العالم من حولنا سيقتي يتحرك ويتغير باستمرار.

إن هذه الطبيعة الديناميكية ملاحظة ومعب عنها عبر التاريخ فلو لاحظنا رسومات الانسان الأول في كهفه وعلى الجدران نرى تمثيله للحبيبات برسومات وقد مثلت بأوضاع تعبر عن حركتها.



(٦) المربعات الصغيرة الداكنة تتحرك على سطح اللوحة بطريقة مستقلة افقياً وعمودياً حول مساحة اللوحة. إن هذا العمل عبارة عن تكرار لأشكال من شأنها تشكيل إيقاع بصري. وهذا التشكيل المائل أمامنا من التكرار غير المنتظم من شأنه أن يعطي تكويناً حيواً وليس غلاماً.

الحركة في الأشكال (٦، ٧) نوهان من أنواع القنوت البصرية مختلفان تماماً من حيث الصياغة لقد صيغا من قبل فنانين مختلفين ومن مجتمعين مختلفين ومن عصرين أيضاً مختلفين كما أنها يحملان أغراضاً مختلفة. مع أنها يشتركان بهدف عام أساسي وكلاهما يحاول أن يصور شعوراً بالحركة عن طريق عرض سلسلة من التصورات التي تشير إلى حادثه عرضية في سياق قصه. ففي السلسلة الهزلية كما هو في شكل (٦) نتابع شكلان من خلال سلسلة من الحالات كما علاقة بقصه ما. ولكن شكل (٧) لها نفس المنطق ولا يفصل بين أحداثها أطر منفصلة. ففي لوحه Sassetta نرى الشخص الرئيس المتمثل في St. Anthony في ثلاث حالات في الطرف العلوي الأيسر نراه رجلاً، أما في الطرف العلوي الأيمن فتراه يقابل كائن خرافي نصفه رجل ونصفه فرس طالياً منه البركة أما في الطرف السفلي الأيمن فتراه وقد التقى بماعنا St. Paul. وهذه كلها مجرد تصورات مختلفة تحمل نفس الهدف لخلق شيء من الحركة الوهمية.

هناك بعض الأشكال الفنية التي يهدف منها الحصول على الحركة الفعلية. ففي الحياه عندما ننظر إلى القطعة الفنية للفنان Calder كما هو في شكل (٨) حيث نرى حركة حقيقية. أن هذا الشكل يعرض لنا نظام شكل دائم التغير.

فالعلاقة الشكلية بين أجزاء الموضوع في تغير وفي صدد أحداث تشكيلات جديدة فالصورة التي أمامنا ما هي إلا حالة من

الفنان لا يكتب السيرة على الشواحي
التكنيكية التي ينطوي عليها استخدام
الوسيط إلا عن طريق الاتصال للمادى به .

من الفلاسفة الذين يعملون الرأي الأول
وهو عدم ضرورة الوسيط هو كرويتشه والذي
يتحدث كما لو كان العمل ينتهى ويتم كله
داخل خيال الفنان . ثم ينتقل بأكمله ودون
أى تغيير إلى الوسيط لأنه لكي يكون عملاً
عسوساً . غير أن هذا لا ينطبق على وقائع
عملية الإبداع الفني . إن أهمية الوسيط
للمادى ليست سلبية قطع . بل أنه أيضاً
يعطى العملية الإبداعية اتجاهها . إذ يوحى
للفنان بأفكار واضطرابات ثم تحضر بيانه من
قبل .

(و) الفنان

ما زال بعض الناس يعتقدون أن الفنان
ما هو إلا شخص غير اعتيادي غير متمسك
بالقواعد والأعراف كالشخص الذي يقطع
أذنه ليقدمها عليه كما فعل الفنان فان كوخ
أو الشخص الذي يجبر أهله إلى مناطق نائية
لكي يرسم كما فعل جوجان . أو الشخص
الذي يعيش حياة سيئة . إن هذا المفهوم
الخاطئ أو مجرد تمييزاً من قبل بعض
التحليلين على الفن ومن بعض الفنانين غير
الواعين لرسالتهم الإنسانية .

على كل حال أن الفنان إنسان عاوى
يعيش حياته كأي فرد في أي مجتمع والفرق
بين الفنان وغيره من الناس أن لديه المقدرة
على ادراك العلاقات وطبيعتها التي تربط بين
الأشياء التي تنمو من حوله . وادراك
العلاقات بين الأشكال والألوان وملامس
السطوح . كما أن لديه المقدرة على تنظيم
هذه العلاقات لتعطي معان وأفكار ومشاعر
ونظم من خلال ایجاد التوافق بين المواد
الأولية .

إن معظم الفنانين يهرون بالمرادخل
التعليمية التي ينبغي المرور بها لكي يكتب
المعلومات ويوزد بالمهارات المطلوبة لكي
يمارس لون الفن الذي يختار وهذا غالباً
يكون في مدارس الفنون أو الجامعات .

إن ممارسة الفنان لفنه ليست بالعملية
العقوبة أو الاعتبارية . فريم اللوحة ليست
بعملية رشق الألوان على سطح الكانفيس .
أنها ليست بهذه السهولة : وإن تم الفن بهذه
السهولة فإن العمل نفسه سوف يكون بنفس
المستوى للطريقة التي تم تنفيذها بها . إن
الطرق التي يلجأ إليها الفنانون لحل المشاكل
البصرية متشابهة مع جميع الفنون المرئية



شكل ٨

سوى أن هناك اختلافاً بين المواد المستخدمة
في كل فن من هذه الفنون . كذلك اختلاف
الوظيفة التي تنتظر هذا العمل الفني لكي
يقوم بها وظيفة الفن المعماري مثلاً يختلف
عن وظيفة فن الأزياء . أيضاً هناك سبب
للإختلاف وهو مراعاة طريقه النظر التي
سوف تتبع حين رؤى به العمل الفني هل
سينظر إلى العمل الفني من بعيد كما ينظر إلى
الفن المعماري أو سوف ينظر إليه على
صفحات الكتب ؟ الإختلافات بين فروع
الفن تخلق ضرورة التخصص والدراسة .
فلا تستطيع الادعاء أن الرسام قادر أن
يخوض مجال العمارة بدون دراسة . وليس
من الضروري أن يجيد عازف البيانو العزف
على القيثارة . إذن لا مكان للادعاء بأن
الفنان لا يحتاج إلى الدراسة فالفن عبارة عن
مجموعة من التخصصات وكل تخصص
لا يأتي إلا بعد دراسة للام بجهوات .

أما من ناحية أخرى فقد كان الفنان في
بدايات التاريخ البشري لا يتمتع بالقيمة
المعنوية حيث كان يقوم بعمله الفني دون أن
يرتكز للأجيال التي تأتي من بعده أي دلاله
على شخصية . وعلى سبيل المثال فقد قام



(١٠)

الفنانون في العصور الوسطى بنش وزيين
العديد من الكاتدرائيات الأوروبية ، ولكن
لم نجد توزيع احدهم على عمل قلم به .
ولذلك فقد عرفنا القليل عن هؤلاء
الفنانين . وهذا ما سبب انخفاض قيمة
العديد من الأعمال الفنية بسبب جهولية
الفنان الذي قام بإبداعه . كثير من المتاحف
في مختلف أنحاء العالم تلجأ لشراء بعض
الأعمال الفنية وأثمان باهظة وذلك بسبب
شهرة الفنان الذي عمله وليس تقديرها
للعمل الفني بحد ذاته من هنا نجد قيمة
الفنان التي بدأت تتبلور من عصور ميكرو
وتنمو الفنان مكانه اجتماعياً مرموقه سواء
على المستوى الرسمي جو المستوى العام .

هناك خطأ شائع يقع فيه الكتاب
والمرحون في الفن حين يعطون للكتابة
عن الفنان بالطريقة الرومانسية عن
شخصيته ومهاراته . أو أنهم يلجأون إلى
تصوير الفنان بالإنسان الخرافي الذي يمتلك
الحكمة الفائقة التي لا يمتلكها غير الفنان .
أو أنهم أحياناً يذهبون نحو الاتجاه المضاد
الاتجاه السليم ويعضرون الفنان بأنه لا
السيطرة على اعصابه ومهدد بالانتحار طوال
حياته .

جميع هذه الأفكار والصور ملفته للانتباه
ومثيرة للتصديق ولكن في حقيقة الأمر فإن
جميعها لا تصمد أمام الاختبارات الناقده .
فالفنان ليس بالشخص الخرافي المنشوق أو
الشخص الشاذ . الفنان هو إنسان لديه
الاستعداد والمقدرة وقدر من التدريب على
رؤيه وخلق الأشياء التي تستحق النظر
بها .

إنه من الصعب أن نجد معياراً يساعدنا
على رفع شأن فنان على آخر أو عمل فن على
عمل آخر . ولكن هناك أعمال فنية تركت
تأثيراً على الآخرين مما جعلها تعرف بأنها
أعمال عظيمة وجعلها ترفع من شأن الفنان
الذي أبداعها . فنان مثل (رمبراندت)
يمكن أن نجد إجماعاً للحكم عليه بأنه مدني
ممتازة عالية بين الفنانين . وسيزان الذي
يمكن أن ينظر إليه كفنان اكتشف طريقه
جديدة في التعامل مع اللون والكانفيس .
مثل هؤلاء الفنانين يمكن أن نخضعهم كشاهد
يقاس عليها التقدير للفنانين الآخرين .

٣ — التهيؤ النفسى لأدراك العمل الفني

هذا المكون الثالثة من مكونات خبرة
التذوق الفني والذي يسبق مرحلة الإدراك
ومعقبه التذوق . والذي يكون في اللحظة

التي تسبق الإدراك والذي بدوره يصعب أن يصل الإنسان إلى لحظة التدفق . أنه من الصعب تدفق قطعه موسيقية بعد مشاهد كلاميه أو تدفق لوجه تشكيلي في لحظات عابره . حتى لو أن درجة التجاوب مع العمل الفني تمت بسرعة هائلة . هل تكون درجة التدفق بنفس القدر لو مر التدفق في لحظات التيهوه ؟ على ما اعتقده لا ، فالغالب أننا سنستغرق بعض الوقت حتى نعيد تنظيم قدراتنا الذهنية وتوجيهها نحو استقبال هذا التصرف الجديد وهو أن نستمع أو ننظر أو نتدفق . إلى أن يتم ذلك ستكون قد فقدنا جزءا من العمل الفني سواء كان قطعه موسيقية أو مسرحية ولم نتدفقه وسيترك ذلك أثر على باقي الخبره النوعيه . هذا الأمر الذي جعل المخرجين المسرحيين أو المبدعين للألعاب الموسيقية أن يفسطوا إلى أهمية فترة التهيؤ لعملية التدفق الفني . وذلك باستيعاب بعض الشكليات التي تبدأ وكان ليس لها أي قيمة مثل اطفاء الأنوار وتهدئة المكان قبيل ارتفاع الستاره . وفي المسرح يطولون هذه الفترة بحرف قطعه من الموسيقى ثم بالملفات



التقليدية . وفي هو الموسيقى يعملون إلى حيلة أخرى أذ يدخل العازف الأول في الفرقة بعد فترة رفع الستار ، وبعد لحظات اخرى يدخل قائد الفرقة ، هذه تصرفات يحرص على اجرائها القائمون على النشاطات الفنية لانها توفر قدر لا بأس به من التهيؤ للناس المستقبليين للعمل الفني (سوف ١٩٨٣)

٤ - الإدراك .

وذلك عندما نبدأ بتدفق العمل الفني . نشر هنترلاند بحثا في مجلة الاستطفا عام ١٩٥٧ تناول فيه الطبيعة السيكلوجية لخبره التدفق في الفنون التشكيلية . فقال ان هذه الخبره تخلص في القصد إلى اقامة مؤثرات معينة ثم العمل على ازالتها . هذا التوفير ربما كانت بوارده متشعبه في لحظة التدفق السابقة ولكننا نبدأ نضيف اليه ونمنيه بالفعل عندما نبدأ بالتعامل لأول وهله مع العمل الفني . فكما اورد (مصطفى سوف ١٩٨٣) التجربة التي كان قد اجراها عالم النفس الاجتماعي (آش) والتي تناول بها كيفية ادراكنا لشخصية شخص عندما يبدأ بتعامل معنا وأشار إلى وجه الشبه بين العمل الفني وشخصية الانسان حين قال ان كلاهما مركب من اجزاء . كما ان الكل الذي يمثل العمل الفني أو الشخصية يفتتح عن اجزاء مع سياق الزمن ولا يكشف عما يجتويه دفعة واحدة ، ويستثير فينا استجابات وجدانية بلحلي أو بالتفوق .

ان بعض هذه النتائج من التجربة التي اجراها (آش) تمس موضوعنا الذي نحن بصدده وفيما يلي هذه النتائج كما اوردها سوف وسوف استعيرها واستبدل ابنا يرد (الشخص) (بالعمل الفني) :

١ - منذ اللحظات الأولى في عملية الادراك يتجه ذهننا إلى محاولة تكوين انطباع شامل عن الشخص (العمل الفني) في هذه (الفني) في مجمله ، مهما تكن المعلومات التي تجمعتم لدينا عنه ضئيلة .

ب - في اللحظة التي ندرك فيها صفتين أو أكثر على انها تتجمعان في هذا الشخص (العمل الفني) في هذه اللحظة تدخل الصفتان في تفاعل متبادل بينهما يعمل لكل منهما طابعا فريدا .

ج - الانطباع الذي نكونه منذ البداية لا يلبث أن يفصح عن تنظيم

للأجزاء التي يتألف منها . وفي هذا التنظيم لا تكون للأجزاء مراتب متساوية ، بل يشمل بعضها قيمة مركزية في المعنى الذي تكسبه صوره العمل الفني في أذهاننا ، والبعض الآخر يحتل قيمة هامشية تستمد دلالتها من الأجزاء المركزية .

د - لا تلبث كل صفة من صفات العمل الفني أن تبدو مثله للعمل الفني في مجمله .

من النتائج التي صول إليها آش في تجربته يستخرج سوف (١٩٨٣) دلائل لأبد من الإشارة إليها :

١ - ان هذه الفروض تتفق تماما مع القانون الأساسي للإدراك ، وهو أن الإدراك يبدأ ادراكا جماليا ثم ينتقل إلى التفاصيل ليبدأ بعد ذلك إلى ادراك الكل ادراكا واضحا شريا . وهذا ينسجم مع الجشتالطيون في نظرتهم للكل فالجزء ومع الفيلسوفه الامريكية Kuhn (كيون) والتي طرحت هذا المفهوم في نظريتها التي تدور حول طرق المعرفة .

٢ - ان معظم البحوث التجريبية في الابداع تنص على أن العمل الفني يبدأ في نفس الفنان ككل مدبني غامض قبل ان تفتتح اجزائه من خلال جهوده التعبيرية . وليس في التصعب بعد ذلك أن تصور الأمر على هذا النحو أيضا عند التدفق .

ان أي موضوع على الإطلاق ومن بينها المواضيع الفنية يمكن أن يدرك بطريقة جالية أي ليس ثمة شيء غير جالي يحكم طبيعته الباطنة ، ولكن بدرجات متفاوتة وبتقاييس نسبي . فمنها الممتع ومنها غير الممتع ولكن جميعها تدرك جاليا .

- ٣ - الدكتور زكي نجيب محمود ، فلسفة النقد - ص - ٥ (٤٠) .
٤ - محمود النبري الشال ، التدقيق الفني ، ص - ٢٨ (٤٠)

5. Kuhn, M. The study of Structure: Analytic and analogic processes. Paper presented at the Fourth Annual Philosophy of Art Education Symposium, Michigan State University, Lansing, February, 1975.

6. Hightower, J. Art councils and art education. paper presented at the Florida Art Education Association Conference, Miami, October, 1974

7. John Russell, The Meaning of Modern Art Pp. 362-385

8. David piper, understanding Art. pp. 98-134

9. Sarah preble, Artform. pp. 48-80

المراجع العربية

● الدكتور مصطفى سريوف ، دراسات نقدية في الفن ، مطبعة اطلس القاهرة ١٩٨٣ .

● الدكتور مصطفى سريوف ، الأسس النفسية للإبداع الفني ، القاهرة : دار المعارف الطبعة الثانية ١٩٥٩ .

جيروم سترلنر ، النقد الفني - دراسة جمالية وفلسفية و ترجمة د. فؤاد زكريا المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت الطبعة الثانية ١٩٨١ .

المراجع الاجنبية

Vincent Lanier, "The Arts We See" Columbia university New York 1982

Marylou kuhn "Structuring Art Education Through Analytic and Analogic Modes of Knowing", Studies In Art Education 22/1 1978

Anderson, Donald M. Elements of Design. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1961

Al Hurwitz / Stanly Madeja "The Joyous Vision: Art Appreciation Prentice - Hall, Inc., Ne Jersey 1977
Asch, S.E Social Psychology, New york: Prentice-Hall, 1952

للتدقيق عند الإنسان الذي يعتمد على مدى قربيه من هذا العمل . فإن كان هناك تطابق عند الطرفين من حيث المحيط والمخاض والغيب المجهول ، سوف نجد هناك تطابق في المستوى بين ما أراد الفنان أن يوصله وبين المستوى الذي وصله المتلقي .

ولكن الحقيقة إن ليس ثمة اثنان يقيمان تماماً بنفس التجربة حتى التدقيق عند نفس المتلقي يختلف من وقت لآخر فالخبرة الفنية الأولى تختلف عن الثانية . واختلاف مستوى التدقيق أولاً واخيراً على اختلاف طرق الإدراك . فهناك من يدرك العمل الفني من خلال .

١ - الإدراك العمل وهو أن يدركه من خلال العمل الذي يؤديه .

٢ - وآخر يدرك العمل الفني إدراكاً معرفياً وذلك حين يتم التدقيق بمعرفة شيء من خلال الإدراك .

٣ - وآخر نقسلي وهذا ليس جمالياً أو معرفياً أو علمياً وإنما إدراك لكى يصل إلى حكم .

٤ - الإدراك التعاطفي وهو الإدراك من خلال الشعور بالقرب والتعاطف من العمل الفني .

٥ - وأخيراً فإن الإدراك الجمالي هو النوع الذي يتم بواسطته التدقيق الذي نحن بصدده . (جيروم سترلنر ١٩٦٠)

والحقيقة التي يجب ألا تنيب عن أذهاننا أن التدقيق لا يلفن ولا يعلم ولكنه يكتبس بالمخالطة الصحيحة السليمة وبالمعايشة الطويلة للعمل الفني . يمكن أن ندوس جميع جوانب المعرفة ولكننا لا نستطيع تدريس التدقيق الفني بصورة علمية مقننة ولكن يمكن زرع هذا الانجذاب (التدقيق الفني) في نفوس أفراد المجتمع منذ المراحل الأولى للإنسان . وذلك عن طريق توضيح بعض المبادئ والنظريات ومحاولة تكريزها في ذهن الفرد . وعن طريق تزويد للدراسة بالمعلم المتلقي . وبهذه الجبر الفرس التي تمكن الفرد من تنمية تلوقة الفن ◆

الهوامش

- ١ - هريريت ريد ، ترجمه ، يوسف ميخائيل اسعد ، التربية اللوق الفني ، الفصل الثالث ص - ٦٧ - ٨٠
٢ - دكتور نيل الحسيني ، منابع الرؤية في الفن ، الفصل الثالث ص - ٤٧ - ٥٨

أن تتلوق العمل الفني هو أن تجاهه عملاً فنياً مجابهة مباشرة (فتلوقه) بالمخاسة الملمدة لهذا النوع من الفن (بالعين أن كان فناً مرئياً ومبالأذن أن كان فناً صوتياً ... الخ)

إن عملية التدقيق لأي عمل فني تتم بمستويات مختلفة والكثيرة الغالبة من هؤلاء المتدقيقين يقدرون عند المستوى الأول وهو المستوى الذي يكتبس به بتقل الأحداث التي تجري كإثروها العناصر المرئية .

لا شك أن كل العناصر التي ورد ذكرها والتطرق إليها سابقاً في هذه الدراسة ما هي إلا مكونات لهذه الخبرة ويدون أحدها تبقى هذه الخبرة ناقصة وتحتاج إلى اكتمال . مثلاً أن أي خلل في كيفية رؤية العمل الفني يقتض تدقيقاً له وكذلك الخلل في الأطار الثقافي أو الجهل في معالجة الوسيط الذي صيغ منه العمل الفني أو عدم معرفة الفنان الذي يقف وراء هذا الإبداع الفني حتى سوف يؤدي إلى خلل في عملية التدقيق الفني .

عندما تتلوق أحد الأعمال الفنية للمرة الأولى تتلاشي بعض الأشياء من أذهاننا ويعلق أشياء أخرى يصعب التخلص منها ويكون لها أثر في تقوية للعمل الفني وإن عاد هذا إلى بعد سنين أو ملياً : موضوعي في العمل الفني ، وثانيها ذاتي في تكوين شخصيته المتلقي . ولكن إذا ما تركنا العمل الفني وهذا إليه ثانية فإن تغيراً آخر في مجمل الخبرة التي نحياها قد طرأ وبالتالي أحدث تغيراً في مستوى التدقيق الذي تشكله . كما تبرز في المرة الثانية بعض الأجزاء التي لم تبرز في المرة الأولى .

لكي تصرف كيف يتم التفاضل بين التدقيق والعمل الفني لابد من معرفة العناصر التي تكون شخصية المتلقي والعناصر التي منها تكون شخصية الفنان المنتجة للعمل الفني ونظرة تحليلية نجد أن لا فرق بين عناصر هذا أو ذاك وإنما هناك تشابه مطابق فالفنان له خلفيته الملمدة من محيطه ومناخية المتعلق بمحيطه والغيب والجهول الذي يلف حياته ومن نفس هذه العناصر نجد أن للتلقي له محيطه أيضاً وله مناخية المتعلق بمحيطه والغيب والجهول الذي يلف حياته . إنما الاختلاف هو أن الفنان وصل إلى إيجاد عمل فني أو بالتدقيق مطلوب منه أن يصل إلى هذا العمل حيث أوصله الفنان . وهنا يتم تقرير المستوى

● الإبحار في الذاكرة . القاهرة ،
١٩٧٩ ، ط ١

● - مبرهيات شعرية :

- مأساة الحلاج . القاهرة ، ١٩٦٤ ، ط ١
- مسافر ليل . بيروت ، ١٩٦٩ ، ط ٢
- الأميرة تنتظر . بيروت ، ١٩٧٠ ، ط ٢
- ليل والمجنون . القاهرة ، ١٩٧٠ ، ط ١
- بعد أن يموت الملك . بيروت ،
١٩٧٣ ، ط ١

● - أعمال مترجمة :

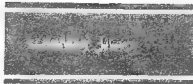
- مسرحية « سيد البناتين » لإبسن .
القاهرة ، ١٩٥٧ ، ط ١
- مسرحية « حفل كوكتيل » لإليوت .
القاهرة ، ١٩٦٤ ، ط ١
- مسرحية « يرمأ » للوركا وقصائد من
شعره . القاهرة ، ١٩٦٧ ، ط ١
- بالإشتراك مع وحيد النقاش .
النساء حين يتحطمن . القاهرة ،
١٩٧٦ ، ط ١

● - أعمال فخرية :

● | كتب | :

- أفكار قومية . القاهرة ، ١٩٦٠ ،
ط ١
- أصوات العصر « دراسات نقدية » .
القاهرة ، ١٩٦٠ ، ط ١
- ماذا يبقى منهم للتاريخ . القاهرة ،
١٩٦١ ، ط ١
- حتى نغفر الموت . بيروت ، ١٩٦٦ ،
ط ١
- قراءة جديدة لشعرنا القديم .
القاهرة ، ١٩٦٨ ، ط ١
- حياتي في الشعر . بيروت ، ١٩٦٩ ،
ط ١
- وبقي الكلمة « دراسات نقدية » .
بيروت ، ١٩٧٠ ، ط ١
- رحلة على الورق . القاهرة ، ١٩٧١ ،
ط ١
- مدينة العشق والحكمة . القاهرة ،
١٩٧٢ ، ط ١
- قصة الضمير المصري الحديث .
القاهرة ، ١٩٧٢ ، ط ١
- كتابة على وجه الريح . القاهرة ،
١٩٨٠ ، ط ١

● القاهرة



صلاح عبد الصبور في كلمات

- محمد صلاح الدين عبد الصبور
(١٩٣١ - ١٩٨١)
- ولد بالقازيق محافظة الشرقية سنة ١٩٣١ .
- درس اللغة العربية وأدبها بكلية الآداب
جامعة القاهرة وتخرج فيها سنة ١٩٥١
- قام بالتدريس في بعض المدارس بمؤازرة
التربية والتعليم .
- وكان ينشر مقالاته وأشعاره ببعض المجلات
المصرية العربية .
- انضم لأسرة روز اليوسف الصحفية ،
واستمر بها حتى عثر عاماً بقسم الثقافة
والفن .
- عمل رئيساً لتحرير مجلة « الكاتب » في
السبعينات .
- انتقل إلى هيئة الكتب وعمل مديراً لإدارة
المجلات الثقافية التي كانت تصدرها وزارة
الثقافة .
- تذب مستشاراً ثقافياً وإعلامياً في سفارة مصر
بالمند .
- عين في آخريات حياته رئيساً لمجلس إدارة
الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٩
- أصدر مجلة « فصول » ورأس مجلس إدارتها
سنة ١٩٨٠
- أحد مؤسسي الجمعية الأدبية المصرية

مكتبات

● - دواوين شعرية :

- الناس في بلادي . بيروت ، ١٩٥٧ ،
ط ١
- أقول لكم . بيروت ، ١٩٦١ ، ط ١
- أحلام الفارس القديم . بيروت ،
١٩٦٤ ، ط ١
- تاملات في زمن جريح .. بيروت ،
١٩٧٠ ، ط ١
- رحلة في الليل وقصائد أخرى .
بيروت ، ١٩٧٠ ، ط ١
- شجر الليل . بيروت ، ١٩٧٢ ، ط ١

« لا يقهر الموت إلا الخضر والكلمة أطول صمراً من الحبر
وأصلب من الزمن وأقدر على مقلته بالأفهام وكلمة الموت ولقاء الموت
وحد من أيام التاريخ التي هي كلمة يوم كما يفوت أو يهرب ولا يزال يتصاعد
أنفاس الحياة هي عذبا وبعد هذا وقد يأكل الزمن المتطاول في الأجرام
حجر الجحرا ولكنه لن يسطر على كتاب الموت كلمة واحدة بل قد يوحى
مستحباته على أبيه والسموات والارض
(حتى يقهر الموت)



من مكتون عواطف الشاعر أو تجربته الذاتية حسب ، بل هو إيجاد معرفة حميمة بالواقع ، اكتشاف لعلاقات وتركيب ومعالى وذوى وقيم اجتماعية جديدة ، هو إبداع يتجاوز السياسة بالحلم ، حتى وإن اشغلت ييمس أنوائها في الكتيك والإستراتيجية .

إن الشعر العربي الحديث هو في جملة موقف من الحياة والواقع ، عمداً أو لمجرداً لهذا الواقع ، إما ما كان شكله أو مضمونه ، ذلك أن الكتبه موقف يحتاج صادم ضد هذا الواقع سما إلى تغييره ، أو بالتحديد هو سعى لتجاوز نسق السيمترة البسيط سما لحلق الحارثيون . . سواء داخل القصيدة ، أو بين القصيدة ذاتها والواقع الاجتماعي في الجانب الآخر .

أهم ما يتميز به شعر صلاح عيد الصبور ذلك الإحساس الدرامى المتعلق بالإنسان ، فهو لا يكتب شعرا تطرب له الأذن أو تطرب له الوجدان ، بل هو يهجر في شعره مساه الإنسان المعاصر داخل تناقضات هذا الواقع ، وهي مساه منحت الشاعر تلك المقدرة التكنيكية الفذة على اكتشاف المفارقة الدرامية ، واكتشاف القوانين الموضوعية التي تكمن خلف الظاهر التي يطرحها في شعره . . بحيث ينتصر لكل القيم الإيجابية التي تحمل الحياة من جحيم إلى فردوس حقيقي ، يغنى فيه الشاعر بالسيف ويحارب بالزمار .

إن جملة هذه الإكتشافات الخلاقة ، وذلك التناول المبدع الذى يطرحه صلاح عيد الصبور ، يهيم بلا شك في منقطة متقدمة جداً في عالم الإبداع الشعرى .

في قصيدة « هجم التار »^(١) ص ١٣ طرح الشاعر في النهاية نقضاً له الحقائق وقرنته على تجاوز اللمة . .

« ستجوس بين يوسوتا الدكته إن طلع النهار ونشيد مساهم التار . . »

يدرك الشاعر هنا تلك المفارقة التاريخية والتي هي قانون الحياة ، فبرغم المول والدم والحرب والدمار . . فسوف يشيد مرة ثانية - ومن خلال هذه الأنفاس - حلمه الواقع النبيل .

كذلك تكشف قصيدته « شق زهران »^(٢) ص ١٥ عن ذلك الحب والمشرق المأساكي للحية . .

صلاح عيد الصبور

مجدى فرج

١ - الشعر .

منذ أن توصل العرب القدماء إلى أن الشعر هو « الكلام الموزون الملقى » أصبح توصلهم هذا تعبيراً عن واقع اجتماعي وفكري وفلسفي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالبيئة الشكلية ويجزأه اللفظ والتنظيم الذى يرى في الشعر شكلاً من أشكال التطريب للنسق مع إلقاء الحياة المعاشة وصولاً إلى أحداث الصفاء الذى لدى الغارى .

بعد هذا التوصل وصعد الشعر العربي الحديث (حركة التجديد التى بدأها بدر شاكر السياب وعمود ساسى البارودى) ، كان من المتعين إعادة صياغة تعريف جديد يكف عن جليات هذا الشعر الجديد وقدراته غير المحدودة في التعبير عن أزمة الإنسان المعاصر ، والمشاركة في إيجاد الحل الأشمل والتابع لإشكاليته في الوطن العربى ، فكان اكتشاف أساتذنا الجليل الدكتور عماد متور حول شعر الحمس ، أو الشعر المهموس ، والذى وضع بنمسا في إنجازات شعراء المهجر ، حيث ييمس الشاعر بفرقه وإغترابه ، الحمس النبيل الذى يمح التلم من تلك الفروق المادية والتاريخية والحضارية بين حضارى الشرق والغرب .

إذا ما كان الشعر الكلاسيكى قد اكتشف وصاغ مواصفات الحياة الاجتماعية في شكلها البدائي القديم (الصراع بين البرجوازية المتوسطة والكتلون في جانب والإقطاع في الجانب الآخر) وحاول إزاحة سواده هذا الواقع الإجماعى ، فإن الشعر الحديث قد تجاوز يدايه ونجربته المحصية في الحياة ذلك النسق الكلاسيكى في المعرفة .

إن الشعر نسق من أنساق للمعرفة لا يتحدد شكلها التام من خلال تجربة إنسانية معزولة عن الواقع الإجماعى ، بقدر ما يتحدد - هذا الشكل - من خلال تجربة حية ، خصبة ، تستهدف تغيير القيم والسرؤى والتصورات كذلك ، فإن هذه المعرفة الخلاقة لا تتحقق بتوازي عناصر التناقض في الطبيعة ، بل من خلال ذلك التصادم الخلاق بين الشاعر والواقع الإجماعى . والشعر - عموماً - ليس تعبيراً

« كان زهران صديقا للحياة
مات زهران وميتاه حياه
فلماذا قرئني تخشى الحياة » .

أما قصيدته « حودة ذي الوجه الكتيب إلى
الإستعمار وأعراه » (٢٧) ص ٢٩ .. فلها تطرح
فكرة الرقص في الفضاء ككل خلق وحتى .

« ومديتي معقوده الزنار مبصره
مترقص في الفضاء » .

إنها تكشف عن ذلك الفرح الخصب الآن
بعد ليل دامس .

يتحرك العالم الشعري لصالح عبد الصبور
ساحة تراثية شديدة الإتساع والتدور
والخصوصية .. نفس قصيدته « السفل
والصلب » (٢٨) ص ٦٥ يستخدم بعض رموز
عالم المسحبة ليكشف سأم الكون والزمن
ولوضاه الكبرى .

« هذا زمن الحق الضائع
لا يصرف فيه مقتول من قاتله
ومنى قتلته

ورؤوس الناس على جثث
الحيوانات

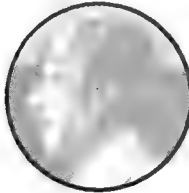
ورؤوس الحيوانات على جثث
الناس

فتحس رأسك
فتحس رأسك » .

هذه القصيدة ينسجها الفكرى لخلق تطرح
علما شعريا أقرب إلى ذلك الذى طرحه ت.
س. البوت في قصيدته اللتان تشلان إدانة
لصنونا والأرض الحشرية ، وه للرجس
الجوف . غير أن شاعرنا هناك يتوقف فقط عند
حدود الرصد السطحي لحروب هذا الزمن
وغياب الأمل .. بل يلقى إلينا بالسؤالية ..
لنعملها .. فهي مسئوليتنا ما أمة حال ..
« فتحس رأسك ! وهي مسئولية تكشف
كذلك عن عمق إسهام تلك المفارقة الدرامية
الكبرى .. مفارقة أننا نعيش حالنا متهم
بالتفويض « رؤوس الناس على جثث
الحيوانات » . فإين نحن إذن من هذه
الفرق ١٩ .

تتحرك قصيدة « أقول لكم » (٢٩) ص ٧٣
داخل خط من التسجيل الفكرى لحياه وفلسفته
وتجربته الذاتية والموضوعية معا . يتحدث فيها
بحكمه الشعراء إلى ما أقرب إلى حكمته
النسوية .. إنه وجعل بسيط .. لا يملك غير
الكلمات .. « في ألبان الكلمة » يواسي بها
المخزؤون .. يصبر بها عن حبه ، حلمه ،
اتكساره ، يفرج بها عن عالم مضطرب ..
يجلجول بها لإعطاء تنظيم هذا العالم بشكل أكثر

□ يتحرك العالم المسرحى عند صلاح عبد الصبور بدءا من ذلك التساؤل الفلسفى العام والهيام أيضا ، ما هو العدل ؟



إكتسلا وتساقا وهالا ، ليس بالمثل الشكل
المجرد ، بل من خلال إكتشاف جوهر القيم
الأيجابية الباقية لدى البشر .

تعد قصيدة « أحلام الفارس القديم » (٣٠)
واحدة من أهم قصائد الدراما في تاريخ الشعر
العربى الحديث ، إذ تكشف عن ذلك الصراع
الإنسانى الكبير الذى يخوضه الفارس النبيل ضد
الجهالة وسوء الظن والتخلف . إن الفارس هنا
يصارع من أجل العظارة والبكارة والثقة ،
وهذا العالم الشورى الذى تطرحه القصيدة
يترقب كثيرا - إن لم يسأل - عالم التراجيديا
النبيل .. إن هذا الفارس النبيل يسقط من
منطقه فضائله ويرمته .

« قد كنت يا فتى فيما فات من
أيام » (٣١)

يا فتى عاريا صلبا ، وفارسا
هلام

من قبل أن تدوس في فؤادي
الأقدام

من قبل أن تجلفن الشمس
والصنيع

لكى تذل كبريائى
الرفيع ... ص ٤٨

غير أن هذا الفارس النبيل لم يكن يعيش عللا
مفصلا عن الواقع والناس البسطه ...

« وكنت عندما أحس بالثاء »
للؤساء الضعفاء

لقد لو أطعمتهم من لبس
الوجيع . ص ٤٨

هنا يحفظ الشاعر لقاربه النبيل شروطه
الإنسانية والموضوعية التى يسم بها معطم
أبطال التراجيديا .

« أعطيك ما أعطى الدنيا من
التجريب والمهارة » (٣٢)

لقد يوم واحد من اليكارة
لا ، ليس غير « أنت » من

يعيش
دون لغز القديم دون ثمن

دون حساب الربح
والخسارة .

كذلك تكشف قصيدته « مذكرات الصورى
بشر الحاقى » (٣٣) ص ٦٠ احتجاجة الإنسان
على ذلك الوباء الذى إستشرى في هذا الكون
الظن ، ويتبنى به هذا الاحتجاج إلى ذلك
التساؤل الخلاق

قل لي .. « أين الإنسان .. الإنسان ؟ »
ص ٦٥ . بهذا التساؤل .. يرتقى صلاح عبد
الصبور فوق تلك الصراعات الداعية بين
الإنسان والطب والإنسان والكبرى
الكلب على السوق .. هذه الصراعات التى
أطاحت بأقية الإنسان ، مما إستجيب معه ذلك
التساؤل الخلاق « أين الإنسان
الإنسان ؟ » .

تكشف قصيدة « حديث من مفهى » ص ٤٧
عن أحد لامل الشعيرة الباقية الحساسية ، هو
أثرب مايكون إلى تحقيق وظيفة الفن والشعر على
السواء .

« أتبع أجساد النسوة
أتحيل هذا الدلف يفرق موضعه

ويسير على شفة
حتى يتعلق في هذا الظفر

أو هذا التهيد يطير يملو هذا
الحصر

(وأعيد بناء الكون) .

إن أحد أهم وظائف الفن هي إعادة بناء
الكون ، حتى وإن تأسس هذا الإبداع على
عنصر الكون الذى تحكمه القوى . وهو
هدف كبير استطاع الشاعر في شعره ومسرحه
الشعري معا أن يحققه إكسمل تحقيق ممكن .
فإعادة بناء الكون لا تعنى نظما شكليا لعناصره
المعتره .. بقدر ما تعنى إكتشافا جديدا خلافا
لحرفة جديده حيه بالواقع .

في ديوانية الأخيرين « شجر اللبل » و
« الإبحار في الذاكرة » يترقب الشاعر من
الحكمة بمناها الفلسفى ، قد نرى في بعض

قصائد هذين الديوانين بعض الجفاف في صياغة هذه الحكمة . بيد أن تبرير ذلك يأتي من كون الشاعر هنا يهتم بما تجرته الشعرية الفريدة . . في الحياة والفن معا . فقصيدة وفصول متزعة (١٧) ص ٢٩ يفتك لنا الشاعر مرقته من الشعر والشعراء والحب والحب والليل والتاريخ والخبرة والمعدل والمزج والصدق والصمت . . ويرى في الصمت أبيل للحسن والألحاح . أما قصيدته وتكرارها (١٧) ص ٥٥ فلها اكتشاف من ذلك التمرد لتسليح ضد التكرارية . . تكرارية الزمان والمكان ، تكرارية القتل والقتلة ، فكاهات المزيهين وهزل الفكهين ، تكرارية الأناغم والأشعار . .

والشعر عكس الأقدار
واسقط خستاراً في التكرار .

ص ٥٧

تلك هي بعض القسمات الجوهرية التي يتميز بها شعر صلاح عبد الصبور ، ليس فصيحا نيزا عن الشعر الكلاسيكي (الموزون المطلق) ، بل يتميز بهذه القسمات نفسها عن أقرانه من الشعراء المجددين الآخرين ، حيث يملك صفاء خلالي في رؤاه الاجتماعية . . تلك من قدرته على اكتشاف العناصر الإيجابية في تجربة الإنسان .

باختصار ، فإن شعر صلاح عبد الصبور يتحرك في متفقه شديد الإنسان من التراث والتاريخ والروح . (أي فهم الواقع ومعالجه) عملية عناصره أقرب ما يكون إلى تحقيق المثال يستهدف الإنسان ، ويعتبره وسيلة للشرعية كذلك لتحقيق هذا الهدف . هذا يجمع الشاعر داخل الإنسان بين كنهه أهل وأسمى ، وكونه وسيلة مثل لتحقيق هذا الهدف النبيل .

٢ - المسرح .

على الرغم من أن أحد شوقي كان له فضل الريادة في مجال المسرح الشعري ، إلا أن مسرحه وإيمالا ، يفتقد إلى شروط وقواعد الدراما المتعارف عليها ، هو أقرب ما يكون إلى الفصائل الثنائية ، كذلك الشاعر عزيز أباظة ، كان كسلفه ، أقرب إلى التعبير الجزل الكلاسيكي من إنتمائه الطبيعي دون الإحتياج إلى خلق دراما شعرية على نحو ما أنتجت الحضارة اليونانية (الكلاسيكية) . مسرحها الشعري الرفع ، أو حتى (الكلاسيكيون الجدد) ، واسين وكورن في فرنسا ، أو شكسبير في إنجلترا .

أما إنجازات عبد الرحمن الشراقي فكانت تقترب على استحسان من عالم الدراما . . لكنها بنفس القدر كانت تفتقد قليلا من هذا العالم ، بقدر ما يحتاج الشاعر إلى التعبير عن مكنون عواطف وأحلام الشخصيات وموقفها المسرحية . وكثيرا ما إنسق الكاتب وداه جمال

التعبير وملازمه على حساب الحدث المسرحي ونسقه وأصداد الصراع في المسرحية . شاك مسرحه أقرب إلى المحاوريات الجزلة . . القاصرة الصياغة . ومع ذلك فقد استطاع الشراقي أن يضع (شعرا) فضاء الإنسان للعاصر فوق غنية المسرح ، فكان ذلك همه الأكبر وإنجازته الرفع .

يأتي مسرح صلاح عبد الصبور ليضع مسألة الإنسان للعاصر داخل نسق واضح وعقد هو نسق الدراما ، له ملامحه الصريحة وعناصره الواضحة . لذلك ، حفظت هذه الأعمال الشروط الجوهرية لفن الدراما كما هي عند أرسطو المعلم الأول . ومع هذا فلا يجب القول أن مسرح صلاح عبد الصبور هو مسرح أرسطي . . بل هو يحفظ شروطه العامة والتي لا يكون المسرح مسرحاً بغيرها .

يتحرك العالم المسرحي عند صلاح عبد الصبور بدءاً من ذلك التساؤل الفلسفي العام والعالم أيضا . ما هو العدل ؟ وما هو مصيره ؟ كيف يستقيم تطبيق العدل في مجتمع الجاهل ؟ في مسرحية «مسألة الحلاج» (١٧) نجدنا منذ اللحظة الأولى في قلب المسألة . . حيث تحل الحلاج على جلع شجرة . وهو معنى أقرب إلى الصلب في المسحقة . ثم من خلال التحليل الإستراتيجي ، أو الإفلاش باك ، تبدأ تتعرف على عناصر المسألة .

التبيل : ... يا حلاج ، إسع قولي .

لسنا من أهل الدنيا ، حتى تلهينا الدنيا . ص ٢٧

غير أن الحلاج لا يقتنع بأن يبقى بعيداً عن الدنيا . . بعيداً عن أحلام الجاهل والبسطاء . فقد حقق في الشمس ، غربي ، وكان ما رآه .

الحلاج : هينا جانبنا الدنيا
ما نصنع عندئذ بالشعر ؟

ص ٣٣

لقد رأى الحلاج رسالته في عدم الإستسلام على الواقع ، بل للشاركة بإعلاء هذا الواقع تحقيقاً للنيل الأعلى ، وفي سعيه للتصحر . . لا يرتكب الخطأ التراجيدي (المأزقيا) الذي يتسبب في مصرع البطل ، بل هو يشهد من أجل تحقيق مثله الأعلى ، وهو يرى الشعر على النحو الآتي :

والحلاج : فقر الفقراء
جوع الجوعى ، ... السخ .

ص ٣٤ .

حتى ينتهي في النهاية قائلا :
والشر استوفى في ملكوت الله
حدثني . . كيف أغضى العين عن الدنيا

إلا أن يظلم قلبي ؟ .

جلبا . . يتنفع الحلاج إلى حاربة الظلم ومها منه بأن هذا الظلم قائم وموجود ويستمر في هذا العالم . لكن التبيل يتجنب الظلم دون أن يتصادم معه . . وكل ما نأعرفه درب خلاصه وسير فيه يصحله سرا .

لقد آل الحلاج على نفسه بأن يجارب من أجل معنى إنسان للعدل . .



صلاح عبد الصبور

والحلاج :

أنا إنسان نظاماً للعدل ويقعدن
ضيق الخطو : ص ٥٥ .

وفي طلب العدل ، يتلج الحلاج خسرته الصوفية ، يغفوها ، يكشف أسرارها ، وهو يبدأ بملء جرد على مواصفات المجتمع الذي استشرى فيه الظلم ، وفي مواجهة هذا الظلم وأنحسار العدل ، لا يملك الحلاج غير الكلمات ، إنها سلاحه الحاد في وجه الظلماني .

إن الحلاج يتجه بسرعة وفي ثبات إلى غاية ، حيث يقترب من ذكره الاستشهاد الميسر .. على نحو ما استشده الحسين ، ويجفرا وهما بجاريان من أجل تحقيق العدل .

في مشهد حاكمية الحلاج يستعمل القضاء العامة في قتل الحلاج ، حتى يصبح بعد موته ذكره تلاحد السلطة وتفتش مضجعا .

أبو عمر :

بل نحن قضاء الدولة لم نحكم

أنتم ...

حكمتكم فحكمتكم

فأمضوا ، قولوا للعامة

العامة قد حاكمت الحلاج

أمضوا .. أمضوا ..

أمضوا : ص ١٨٦ .

والمرسحة بعد هذا لا تسعى إلى إحداث الشفقة وتطهير عقل ونفس المتخرج من عناصر هذه الأمة ، بل تسعى إلى الكشف عن تلك القيمة العليا التي يمثلها الحلاج في وجه السلطة الغاشمة المظلمة . وهذا تستغل قضية العدل في مأساة الحلاج - من غيبة للمسرح إلى قلب الجمهور المتخرج .. كيف يرى القضية وما هو دوره التاريخي الخلاق في فهم الظلم وفهم الفقر معاً ؟

فلك هو السؤال الذي يمكن به أن ندرك قيمة الحلاج .. الشخصية والمرسحة على حد سواء .

تكشف « الأميرة تنظر » (١٩) عن ذلك النزوع الخلاق إلى تحقيق العدل .. وهو هنا ليس منفصلاً عن بنائها الفني ، فكأن أن شكل المرسحة هو معناها ودلالاتها ، فإن « الأميرة تنظر » تحقق ذلك المعنى التفسيري وأضحا وجليا .

هي مسرحية أقرب ما تكون إلى الشعائر والطقوس الدرامية البدائية والتي هي أصل ومثا الدراما على مدى التاريخ ، والشعرية المسرحية هي نسق من أنساق الفصل الإجماعي ، للممارسة الإجماعية مثلاً في

مثل ذلك الصيد والرقص والقصص والنزوع والرسوم ... الخ . إنها تلك الممارسة الإجماعية النفسية التي تنسق في فعل واحد مع الحياة .

نحن أمام لمحة تغرقت ، فقدت عرشها أو مكانتها الإجماعية على نحو ما فقدت الكيكا مكانتها الإجماعية الرفيعة في السردا الإغريقية ، وعلى نحو ما فقد هاملت مكانته كذلك في دراما عصر النهضة . وإذا ما كانت الكيكا وعملت سيمانيا من خلال الفصل الدراسي المبدع لاستعانة مكانتها الإجماعية المفقودة ، فإن « أمير » صلاح عبد الصبور تنتع بموقف الانتظار والتأمل في ذلك الصراع التاريخي بين السمندل والفرنزل . فالسمندل قتل الملك والسد الأميره ، سعيًا إلى إهلاك العرش والحكم ، ثم ولّى الفرنزل ليقول السمندل ويعد للأمره عرشها للمفقود .

إن الصراع بين السمندل والفرنزل أقرب ما يكون إلى ذلك الصراع الدائم بين الساسة والفقراء ، إذ لا ينحصر السمندل وسما في استخدام الوسائل القذرة وصولاً إلى هذه . أما الفرنزل فهو شاعر ، حائل ، متأمل .

الفرنزل : لا أعمل شيئا

أحيانا أتأمل في الشمس إلى

أن تقرب

أو في الليل إلى أن تشرق

أرخص أحيانا في أفراس الحلالن

أحيانا أكتب : ص ٧٤

وعندما يقتل الفرنزل السمندل ، يتجه إلى الأمير قائلا الفرنزل :

يا إمرأه وأميره

كوني سيده وأميرة

... الخ .

ص ٥١

إن الفرنزل هنا يفتع الأميرة موضعها الصحيح ويعد الإتران والصابوب إلى ميزان العدل للخل .

تعد مسرحية « مسافرليل » (٢٠) بيانا سياسيا وأضحا عبد القهر والظلم ، مع احتضانها بشروط وقواعد الدراما في تكوين والحدث وتصاعد الصراع وصولاً إلى الأثر الأشمل أو النتيجة النهائية . فراكب القطار لا يعيش رحلة هذا القطار فحسب من مكان إلى آخر ، بل هو يعيش كذلك رحلة القهر الواقع عليه من حملن التذاكر . والصراع في هذه المسرحية ينشأ بين

القاهر والمقهور ، هو صراع أنى أبدي ، يملك فيه عامل التذاكر (القاهر) كل أدوات القهر الإجماعي ، وهو قهر يبدأ منذ عصر « سبارتاكوس » حتى هنتر وجونسون وبيجين ، ومع ذلك فالراكب (المقهور) يسمى بكل

الوسائل والحيل إلى فتادى التصادم مع عامل التذاكر ، بينما يسعى في المقابل عامل التذاكر إلى خلق (أو اختلاق) مواقف التصادم مع الراكب ليجد لنفسه البيرر المنطق لممارسة القهر .

وعامل التذاكر هذا هو في جانب من جوانبه رمز للمؤسسة العسكرية ، فهو يرتدي العديد من الشرات الصفراء ، وكلما خلع واحد ظهر الثانية بلونها الأصفر للمعدن ، يراه عامل التذاكر لون الذهب الواهب ، أما الراكب فيراه لون الداء والوباء ، لون الموت حتى وإن لم يصرح بذلك علانية .

عبرت الراكب في ذاكرته ، فأخرجت لنا هذه القفاز ذلك التاريخ الأسود من القهر ووسائله الشعة ، للحادية والنفسية . وهذه التذاكر بلا شك ليست معزولة الصلبة عن الواقع الإجماعي الذي يعيشه كل من الراكب وعامل التذاكر والراوى معا . في ذكره كل منا رصيدا هائلا من الواقع الإجماعي ، وسين تفرج هذه الذاكرة عن هذا المخزون الإجماعي ، فإنا في الواقع نرى حياتنا ، نرى أنفسنا ، نرى جمعا كاملا ، واضحا وصريحا ، يتصارع ، يتسلط عصر فيه على آخر ، حتى يقتله كما قتل حامل التذاكر الراكب .

إن صلاح عبد الصبور في هذه المسرحية يكشف عن عناصر ذلك الصراع بين الراكب وعامل التذاكر ، وكلما تغير شكل المجتمع وتغيرت طابعه علاقات وقرى الإنتاج الاقتصادي ، لا بد وأن يتغير - فيما لذلك - شكل القهر ووسيلته المناسبة لكل عصر . وما قتل (موت) الراكب سوى احتجاج يتزف للأوضاع ضد القهر الواقع عليه . فإذا كان موت السمندل في كون الأمير تنظر ، بعد العدل إلى كون لفظ ويخل ، فإن موت الراكب في « مسافرليل » هو احتجاج ضد استمرار احتلال ميزان العدل .

عامل التذاكر : لحظة

لا بد لكى يجرى العدل

من أن نحفظ للعدل مظاهره

لرسمية .

الراوى : هذا حق

فالعادل بلا مظهر

كالرأه دون طلاء

كالكسرح - مسرحنا هذا - دون

ستائر .

لهذا فالعامل يقفز كى يجلس في

أعلى العربيه

فوق الرف الشيكى

يلبس ساقيه ، ويؤرجع قدميه

على رأس الراكب

لا تنتدوها هذا أيضا حق .

لقدما قالوا

إن القانون

سوق رؤوس الأشرار .

ص ٣٢ .

مسرحة « بعد أن يوت الملك »^(١١) صمد صلاح عبد الصبور ثاني إلى عالم الدراما الأول ، عالم الشعر المسرحي أو الغضب الدرامي ، حيث يتجهر الصراع واضحا وصريحا بين العديد من عناصر التناقض . نحن هنا أمام صراع واضح بين الملك والشاعر ، الملك يمثل السياسة ويتكبرها أو استراتيجيتها ، أما الشاعر فيمثل الحلم الإنساني للشجند ولتصادق بسبب الحياة والمستقبل .

لم يقدّر الملك أن يمنح زوجته طفلاً ، حيث سيطر الماضي الكتيب على الملك . لكن الملك تزعج إلى المستقبل ، يخش أن تتجر من سيطر الماضي على حياته ، وبعد أن يموت الملك ، تطلب الملك من المؤرخ والوزير والغاضي - كل في حله - أن يصحبه طفلاً ، تطلق به إلى أفق المستقبل ، غير أن أحدا منهم لا يجسر على الإقدام على هذا الفعل إحتراماً لذكرى ملكهم ، وفي النهاية ترضى في الشاعر ملاذها الأخير . فتشا الأثير بينها وبين الشاعر ، ويرحلان إلى الطبيعة ، حيث تكون حياة الإنسان في أبسط عناصرها واضحة بآلاف زيف .

غير أن حلما مغزىا يحمل به الغاضي والوزير ، يطلب فيه الملك أن تنام زوجته بجانبه ، فيأمران الجلالا باستقدام الملك وقتل الشاعر ، لكن الشاعر يعلم كيف يجارب فهاض من الملك ، السومز ، الأم ، الحبيبة ... الخ . ، وعندما يصير يتاجع الحنين داخل نفس الملك للحصول على الطفل .

« الملكة : يعطيني هقل من

يعرف كيف يشاقل بالمزمار ويغني

ص ١١٤ .

وهنا يتحول الشاعر من كونه مجرد شاعر إلى شاعر مقاتل ، لكن الحاشية تتكهن من خفقت الملك ثم دعوهوا بجانب الملك الذي قاقت منه رجاثة الصفر . وبعد عاكسة الشاعر قروا تقسيم جسم الملك بين الملك المبت والشاعر . ذلك كان الحلق الأول ، أما الحلق الثاني فينحصر في إنتظار ابن الملك حتى يكبر ، ويطلب لإستلام العرش ، لكنه يرفض أن يعيش في هذه الأنقاض ويرحل بعيدا من هذا الحراب ، وفي الحلق الثالث يعود الشاعر مع الملك إلى ملكها وعرشها ، يستجانب معا أحلام المستقبل .

يتحرك صلاح عبد الصبور في هذا النص ضمن عالم من التجريد الخلاق ، وهو يجري يد لا يستعمل على الواقع ومكوناته ، بقدر ما يضرب

في قلب هذا الواقع ، إن التجريد هنا خطوه أشد استيعاباً للواقع وطرحاً أكثر حدة تنتفضها .

يتحقق العدل هنا بإمتلاك الشاعر لسانه الشعر والسيف معاً ، فهزم بالسيف كنهه الماضي لبث الكتيب ، ووضغ لنا بالشعر أحلام المستقبل .

لقد انتصر المؤلف هنا للشاعر الإنسان ولكلمه معاً ، الشاعر المقاتل ، الذي يتحرك في إنقاذ يقيى وعقلان لينشر العدل والحرية في عالم سيطرت عليه قوانين الماضي وقواعد السلفية والتخلف .

تجسد مسرحية « ليل والمجنون »^(١٢) تجرعه شاعرا نال خصبة الخلافة في الشعر والحياة على حد سواء . إنها إحتياج أقرب إلى التمرد على الإحباط والقهو وسيطرة الماضي على الحاضر والمستقبل معاً . حيث تتعقد وتشابك مستويات وعناصر الصراع حتى تتجر من مسألة سعيد ، دور النطق في عصرنا الحديث ، شك ، تزعج ، إحقاقه في إلامه علاقه حب سويه مع ليل ، إن سعيداً يجارب هراس وفترته ، وهو في هذا بمائل دون كيثوث كآل عالم بملك صلاح عبد الصبور في مفتتح المسرحية .

إن ماضي سعيد التص يثق حائلا دون المشاركة الإيجابية في الواقع الإجتماعي ، وفيه أمة الظاهرة هي دليل قوى على إحقاقه وتصنع نفسه وعقله ، حيث ترسبت هذه التجربة المريرة في لا وحيه وكانت صدى لتجربة هو الشخصية في الحاضر والمستقبل معاً . ولأن سعيد شاعر ، فهو يرى الواقع الإجتماعي المتهترج قبل التوقف بسعدان الشاعر . وفي قصصه الباردة « وبيتات نبي مهزوم يجعل قلبا ، ينظر نيا يجعل سيفا » يكشف لنا عن طبيعة ذلك الحراب والدمار الذي تأصل واستشري في واقعنا الإجتماعي ، بل ويكشف كذلك عن طبيعة سعيد الحرة ، والتي هي صدى للواقع الذي يعيش فيه . في هذا المتلوج فيلسف فيه صلاح عبد الصبور مطلبه - أو مطلب بطله - في الحياة والحرة والعدل ، على نحو ما صاغ شكسبير متلوج هاملت الشهير ، والفردي فرج متلوج سليمان الحلبي والوزير سالم . بيد أن صلاح عبد الصبور هنا يتجاوز حدود الفلسفة والتفلسف إلى إنجاز نبوءة الفلدة . .

« رعب أكبر من هذا سوف يجيء »

ص ٧٥ .

وهو في هذا يطلب القوى الوطنية أن تتشدد سلاحها ضد هذا الرعب القادم . لكنه - بنس - قدر الإخلاص - يطلب من المخلص القادم أن يسرع بإشتاق حاسمه .

إن الحياة التي مرستها ما سعيد له ، يتأهلها في الواقع غياته حسام الذي كان يعمل في الأمن العام وتذكيرا ضد حسان ويسعى الرق إلى منزل حسام . . فيفاجئون بوجود ليل في بيته ،

يصطلم بها سعيد ، فتعنت أزمته وبخته الكبرى ، وفي النهاية يقرب سعيد من منطقة الجنون ، ويكون هذا الجنون نوعاً من التمرد على سيطرة الماضي وفساد الواقع . لكنه لا يفقد الأمل في القادم .

« سعيد : أنا وقت مقسود بين

الوقتين

أنا

أنا أشعر القادم

ص ١٢٧ .

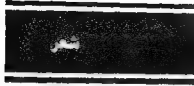
وهو ليس إنتظاراً سليماً « جرد » ليكبت ، بل هو إنتظار يدعو الجميع إلى المشاركة الإجتماعية الخلاقة نحو تصحيح عناصر الإختلال في هذا الكون القفط ، إنطلاقاً بهذا الواقع نحو صهاغة أمثل للمستقبل .

لقد ألقم صلاح عبد الصبور صرحاً فكرياً شامخاً ومتكافلاً في الشعر والمسرح على السواء ، تكسات أفكاره صدى حقيقياً للواقع ، واستشرافاً أخلاقاً للمستقبل .

إن قيمته الفكرية الرقبة تنبع من ذلك الفكر الإنساني والتطمي الخلاق ، والذي يحفظ لقيم الحق والخير والجمال شروطها الإنسانية الزهيدة

الهوامش

- ١ - ديوان « الناس في بلادى » (دار الشروق) سنة ١٩٨١ .
- ٢ - نفس الديوان السابق .
- ٣ - نفس الديوان السابق .
- ٤ - ديوان أقول لكم (دار الشروق ١٩٨١) .
- ٥ - ديوان أقول لكم .
- ٦ - ديوان أحلام الفارس القديم . (دار الشروق سنة ١٩٨٦) .
- ٧ - نفس الديوان السابق .
- ٨ - نفس الديوان السابق .
- ٩ - نفس الديوان السابق .
- ١٠ - نفس الديوان السابق ص ٦٠ .
- ١١ - ديوان تلمات في زين جريح (دار الشروق سنة ١٩٨٦) .
- ١٢ - ديوان شجر الليل (دار الشروق سنة ١٩٨١) .
- ١٣ - ديوان الإبحار في الفكرة . (دار الشروق سنة ١٩٨٦) .
- ١٤ - مسألة الحسلاج (مطبوعات دار القلم سنة ١٩٧٧) .
- ١٥ - الأميرة تنظر (مطبوعات دار الشروق سنة ١٩٨١) .
- ١٦ - مسافر ليل (مطبوعات دار الشروق سنة ١٩٨١) .
- ١٧ - بعد أن يموت الملك (مطبوعات دار الشروق سنة ١٩٨٣) .
- ١٨ - ليل والمجنون (مطبوعات دار الشروق سنة ١٩٨٦) .

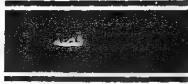


« فِدَاة »

د. كمال نشأت



هواك
نسيح عنكبوت
من نقطة يبدأ
ثم فجأة تراه مصيده
وفجأة
ينفلت الجناح
مهاجراً
للجزر البعيدة
تثقله الرياح
مجرحاً يعود
يسقط عند البات
وحفلك السعيد
يموج بالأصحاب
ودمه الشهيد
يُشرب في الانتخاب



في بيت البن

خيرى عبد الجواد

● من يحكى للرمال

فتكلم فى الكلام يا أحباب

لأن أمى حين ماتت ، كان من براها يظن أنها نائمة بحكمة الله تعالى .

فكيف كان ذلك !!

صلوا على الحبيب :

لما قال الحكيم أبى : النملة ساعة القضاء قوت الثعبان .
تهدت أمى ، ونظرت إلينا فى حسرة ، ثم قالت بعد أن ذرفت عبرة :

أكمل يا حاج :

فقال الحكيم أبى : والمبد الصغير يأى دوما قبل الكبير .
وكنا حولها ، أمى المريضة بداء الكل الذى دوغتنا ولم ينفع طب الأظية . قالت أمى وأخلت تشوح يديها فى فضاء سقف حجرتنا الدافئة : والليل لا أنام الليل ، وسببه فراخك يامنور كوم الضيع . قال أبى : حديثنا يا أم العيال كيف جلدك مولانا أبو الفتوحات عبد الله الضبعى ، فاستطابت أمى الحديث :

لحظة أتانى فى المنام ، ضم نفسى إلى نفسه فكادت أفارق أحبى لكنته طمأننى ، وأشار لى بالكلام وأذن فبدأت بالشكوى ، طبيى ممى جرح واجعنى ، أخاف أقول آه لكلام الناس يوجعنى . طيبط على ظهرى لكان برداً وسلاماً فأكملت :

الصبر منى إشتكى يا طيب .

الحق أقول لكم يا أولاد أمية ، طيب خاطرى ووعدن بالشفاء ، ومداواة كل مجارعى . قالت أمى ثم ملحت على سريرنا الممددان وثامت وما عادت تصحو - فكيف !!

فتكلم فى الكلام أيضاً يا ناس :

لأن أمى قبل ذلك بإيام ، حنت كفى يديها ومشطى قدميها بإحشاء المخلطة بالقرى ثم قالت : نفسى أزور مولائى أبو السعود - هكذا أمرنى مولائى الضبعى حين قال لرمى حولك يا أمية على أصحاب الطريقة ، فهم أولى بالشفاة ، إنهى لأخى أبو السعود فهو ضميم .

حملناها على أكتافنا هى التى لم تحمل من قبل ، أنظروا إليها لما وقفت ترقص كما الرهوان يوم نجحت أغنى ، وقغى وتطرب السامعين : من الثانوى للكلية . . والمجموع قرب على اليه . فانفطر قلب الأعداء وإزدادوا حسرة على حسرة ، ولا لما رجع أبى من بلاد الحجاز فملقت « الكهارب » على باب بيتنا ووقفت تنتظر الحاج الذى عاد يحمل فى رقبته عنقوداً من التين البرشومى الناشف فرحت به أمى ، ولم يحفظ من حديث الحج سوى المرولة بين الصفا والمروة كما « الزناجرة » ورى الجمرات التى أصابه منها أكثر مما أصاب إيليس - يقول أبى .
ولما حملناها كانت أمى ثقيلة ، فإن الكلية حين يصيبها العلم تنقل الجسم المليل وتصيبه بالوخم - تقول أمى .

حين اقتربنا من المقام زغردت أمى وأشرقت دمعان على خديها ، وكنت أقرب إليها من يديها فمسحت دمعتيها وتفاعلت .

قلت : ما نفع دواء الأظية ، فهل يشع زار الكدية 19

إشتريت لأمى كوز ماء مالخاً من جنب المقام ، شربت أمى من ماء الشفاء وفسلت وشها ، وشلعت جلبابها الأسمر القبطية ولبست بالماء على بيت الداء فشمرت بالشفاء من وقتها وساعتها .

قالت : الآن ، أنزل الدقة

وقالت : أنا أسس بزوال الداء .

هللنا وكبرنا وحملناها إلى الدقة .

جلست أمى وجلسنا حولها لى نرى ونسمع ولا نتكلم .

يبتئنا حتى نذهب إلى المدرسة ، وحتى لا يبيعها فتضيق في زحمة
مدن البؤساء .

وكان أن زوجة خالي - الله يستره - من ابنته ، حتى ترى
أولاد أخيه ، وتلم اللحم الصغير وهي الصغيرة . نفس
ماحدث مع أمي لما تزوجت أبي كي ترى أولاده الثمانية وهم
عنها كبارا فثقلت الغم والتكد حتى ماتت ، وكانت تدعو في
السر والعلمن : حسبي الله ونعم الوكيل فيك يا أبي مرشد ،
وأنت أيضاً يا أم زينب .

هو الولد « بابل » سبب كل هذا وأكثر ، وإذا شرفتموني -
أدام الله فضلكم - وتفضلتم معي بالذهاب ، إلى كوم الضبع
بلدي - كذا بلد أمي وأبي - فسوف ترون على الطيبة رجلاً
مثل فعل الجانوس السائب ، يتمرغ في فقر خالي ويتنازع على
أربع قصبات هم إرث أمه الجبازية عن أبيها مرشد ، ويهدده
بطلاق إبنته وتشريد عيالها إذا لم يعطه القصبات .

وهو الآن يشفي يدعه أمه عليه لما وقفت في ليلة مولانا أبو
الفتوحات عبد الله الطيبي وشلمعت شعر رأسها ودعت عليه
بالصوت العالي : ألهي ما تكسب ولا تريح يا بابل يا ابن
الجبازية أنت وأبوأك يحجمه في تربته ، يا وارت طباعه الحسيمة
وشارب كيتا البطل الحديدية .

وكانت أمي على فراش الموت لما جاء بيكي طالباً السماح ،
فنظرت إليه نظرة موت وقالت : من لا يبيكي علي وأنا حية ،
وقت الحماة يوفّر دمعه . فإزداد حسرة على حسرة ، وأيقن
بالحلاك والشقاء الأزلي على أيدي أمه الجبازية . وغالته أمانة
لأن دلهما مستجاب .

وهو الولد الحزين ابن الحزان الذي جاء لأمي بالليل ،
وأمه على فراش الموت ، متاعباً إياها : تعالى شوق أخذك
تموت . وماتت خالتي ليلة الجمعة الحزينة ، أعقبتها أمي في
نفس الليلة من ديسمبر الأسود بعد عام - وهذا إتفاق
عجيب - يا سادة - ما غيرنا قط .

● الموت أصله حكاية

● المسئلة :

أول كلامي أصل على النبي .

تبي عري لم يعد نوره نور :

في البداية أقول - إسم الله على السامعين - أنني صحوت
من نومي مبكرة كالعادة ، ولكني بدت في هذا اليوم لأنه يوم
عيد ، طلعت فوق السطح لأجمع بعض أقراص « الجبل »
نزلت أشعلت القرن ، جلست أمامه وحولي دوائر الرقاق ،
أحضرت الصوان ، غمست السراقق في اللين ، أدخلت
الصينية الأولى في القرن وأخذت أصعل في الثانية ، أحضرت

أول ماسمعت ، سمعت دقة « الغيطاني » في قامت .

وثاني ماسمعت ، سمعت دقة « سلام ياللاً » وما قامت
أيضاً . وثالث ماسمعت ، سمعت دقة « السوداني » قامت
رحمت كما فزال البر . هللنا وكبرنا أن قامت أمنا بالسلامة ،
ويدأت هتير هزا يسر الناظرين . قلنا : هزي يا أم جزعك
واهتزي ، لعل المرض « يتفرط » ويسراً البدن العليل من
علته .

علا وارتفع صوت « الصبييت » وأمي ترقص بين يديه ،
وكل من له نبى يصل عليه :

ليه يا حمام بتنوح ليه .. بتنوح ليه
تكرتنى بالجباب .. يابوعطال

الله وأكبر ، هفتنا ونحن نرى أمنا ترقص رقصة ماخبرناه من
قبل

راغين تغيبوا منه .. ولا تغيبوا إثنين

راغين نغيب على الدوام .. ما تتوحش يا عين

رقصت أمي رقصة الأورة التباطة التي حكمت عنها وقالت
عجيباً ، كيف ترقص وهي ذبيحة !! ثم أنها دارت دورتين ،
ووقعت على الأرض مغشياً عليها مدة ساعة زمانية ، رأينا -
والشهادة لله - العفاريات وهي تنط من جسد الغالية ، قلنا هي
العفاريات إذن سبب مرض أمي . وقلنا لا بد وأن أمي قد
شفيت الآن ، ثم أرق العفاريات تنط من جسد أمي وتبرطع في
سياء الزار .

لكن أمي صعدت إلى السرير ومددت يديها وماتت

● الولد بلبل والكلب سامبو

هو الولد « بلبل » صاحب العربية السريعة والكلب
« هول » الذي يجري وراءها كلما نادى بصوت عال : تعالى
يا سامبو . فيأني سريعاً سبب موت أمي .

وهو الولد « بلبل » صاحب الأعمال الطيبة والذي فعل مع
أمه الجبازية لما مات أبوه ما تفعله كلاب الحارات ، حين ياح
البيت الكبير العالي فماتت الجبازية من وقتها وساعتها حزناً
وكمداً على يتاتها الخمس الصغار من حسن أبي صبيحة ، بعد
أن أصبحوا دون سائر يسترهم .

وهو الولد « بلبل » الذي هدأ أمي « بالففر » إذا لم تمش
من بيته الذي لم يعد بيته سوف يقتلها ، لما ذهبت إليه تحاول
إصلاح فرعه بعد أن مال وهي الوصية على أولاد أختها
الجبازية .

وهو الذي ياح حربه السريعة جداً ، ولم يجد كلبه سامبو
ما يجري وراءه فمات حزناً ، وجاء يرمي بدنه على أولاد خالته
نحن ، فطردناه شر طردة ، ومنعنا أخته الصغيرة من مغادرة

اللحم المقروم من ذبيحة الأس ، وضعت شريرة رفاق ، فصلت بينها والأخرى يقطع اللحم الصغيرة ، لما انتهت منها وضعتها في الفرن ، قلت : لابد أن صلاة العيد على وشك الإنتهاء ، لابد أن أبو عطية على حضور الآن هو والعيال وسوف يجيئون الصوايا جاهزة . قلت : كل عام والدنيا بخير ، وربنا ما يقطع لي ولكم عادة . فجأة سمعت الباب يندق ، قلت ها هم قد أتوا ، فتحت الباب ، كانت « أم العز » امرأة راضى الجزار تردى السواد وتبكي ، إيتيتك ، قلت : ماذا حدث !!

قلت : عمى أمية تعيش أنت .

خبطت على صدرى : يا عين أمك يا ضنئى ، ياصبيقى يا حبيبى ، كانت أمية تربية يدى ، وكنت أحبها حباً كبيراً ، لم تكن تنطق العيبة من حنكها وبها من العقل الملوذع على البلد لكفها .

الشهادة له - يا ناس - أحسست أن هذا العيد عيد شؤم على البلد .

قلت : متى توفيت .

قلت : جاموا بها مساء أمس ، وكانت الروح فيها ، لكنها ماتت حين وضعت رأسها على سرير أمها وأبوها .

قلت : ليتنا تولموا هذه الميتة ، ماتت في ليلة مفترجة .

إرتديت ملابسى وخرجت معها بعد أن أخرجت صوايا الرقاق من الفرن وهى لم تنتضج بعد ، ومن له نفس لأكل الرقاق .

ولما وصلت المنزل وجدت أمه كبيرة ، ووجدت العمويل والصراخ والبيت شملة نار . ليست صغيرة ياروح أمها ، ربنا يصبر قلب أهلها ، وكانت البلد كلها متغلبة ، الجميع حزان على فقد أمية . دخلت عليها وحلى ، كشفت وجهها فوجدتها - سبحانه الله - كأنها نائمة وليست ميتة ، ورأيت وجهها يشع نوراً فيملا الحجرة إنضحت عليها قبلت جبينها ، كان ساخناً - أقول - كأنها نائمة وليست ميتة سمعت صوتاً يترتل القرآن ترتيلاً من داخل الحجرة - تعجب - بحث عن آلات القفل فوجدتها كاملة ومعدة خير أعداد ، قمت بخلع ملابسها تحركت يدها لتستر عورتها ، ووجدتها يتشم وتظفر إلى الأعلى ، حدث الرب وأثنت ثناء متصلاً جليلاً ، شمرت كسى وبدأت في تجهيزها ، سمعت بكاء النسوة وعليلتهن فخرجت ، قلت : لا تمددن على المرحومة ، فالرب يرعاها وكلنا أموات ولاد أموات ، دخلت مرة أخرى ، لم أقالك نفس وغشى على مدة ساعة . ليلتى لحظة دخلت عليها ، وجدت حواليلها ناس كثيرين يرتدون أبيض في أبيض ، يكلمونها وتكلمهم بلسان عرب فصيح ، ووجدتهم يقومون بتجهيزها . حين ألفت وجدتها جاهزة ، ورافعة المسك

والعنبر قملًا الحجرة حتى أتى كدت أفارق من شدة الرائحة ، خرجت من الحجرة لأكلهم أحدًا من شدة العجب ، ومن عظمة ما رأيت فسبحان الله قادر على كل شيء .

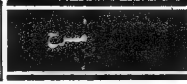
● الملحد :

أول ما تبدى نصلى على النبى نور المكمل من جبينه لاح :

بصرامة ربنا ، أنا الشيخ عطالله جاد الرب ، رأيت ما لا عين رأت ، وسمعت ما لا أذن سمعت ، ولا خطر على قلب بشر ، إذ جاعنى أهل المرحومة أمية مرشد ، وكنا صباح العيد الكبير ، يدهونى لأقوم بدفنها ، وأنا كنت مريضاً مرض الموت الذى لا شفاء منه كما قال الأظية ولأن المرحومة هزينة على أهل البلد جميعاً ، وعلى أنا الذى رعيت صباها ونشأتها الأولى ، فقد خرجت ثم أتى تحملت على نفسى واستندون حتى المقبرة وتركون حتى يقوموا بتجهيز المرحلة رحما الله ماتت في ليلة مفترجة ، هيه ، أتمم السابقون ونحن اللاحقون وكل من عليها فإن .

كنت وحلى ، والبلد كلها مشغولة بموت أمية ، الحزن عم الدور كلها ، إنكلت على الله وقلت ربنا يسلطن وأقدر أفتح المقبرة ، مددت يدى لأنزع قوالب الطوب فإذا بها منزوعة تحسست القفل فوجدته مفتوحاً أيضاً ، بصرامة ربنا تعجبت يا سادة - ولما دخلت لأجهز اللحد وجدته جاهزاً نظيفاً ومندى بالمسك والزعفران . ورافعتها تشم على مسيرة يوم وليلة - إزداد عجبى والله - وسمعت من الداخل أصوات تقرأ تبارك الذى بيده الملك وهو على كل شيء قدير - سبحانه الله - جاءت الجنائزة وكانت حارة والناس تكاد تموت نفسها ، وضمو الخشبة أمام المقبرة ، ناولون أمية فسميت عليها ولم يدخل معى أحد ، والميت ثقيل الحمل ، وهم يرفلون شدة مرضى ، المهم أتى هزمت وحملتها وحلى ، وإذا بالخشبة خفيفة على يدى ، ورأيتها نفلت من تحت إبطى وترتفع في سماء المقبرة فتتخطى أربع جثث كانت قريبة من الباب ، ثم أنها إستقرت في لحدها ففرحت أها من الأولياء الصالحين ، وأنها ضمينه مولانا عبد الله الصبى ساكن بالحر . أخذت حفنة من تراب القبر بكفى وقرأت عليها بسم الله ومن الله وعلى ملة رسول الله هذا ما وعد الرحمن وصلى المرسلون ، إنا لله وإنا إليه راجعون .

إقتربت من اللحد ، ركعت أفك أول رباط في الكفن فوجدته مفكوكاً ، ووجدت اللجنة معدونة ناحية القبلة ، وضمت حفنة التراب تحت صدغها اليمين ، خرجت وأنا أضرب كفاً بكف ولا أكلم أحدًا . وكتب الله أنا رجعت بيتى أرمع كفا فحل الجمل بعد أن كنت لا أقدر على السير بفردى خطوة واحدة ، ومن يومها لم يدخل المرض جسدى - وكل من عليها فإن ●



لا يكفي خلق الروح ، لإيد من إسكانها جسداً
وإسكانها وإمكانها جسداً لا يكفي ، لأيد من أن
يعبر عنا ذلك الجسد تمبيراً حياً كاملاً ، بأن
تكون له طريقة خاصة في الدعاب والمجىء ، في
الدخول والخروج ، في البكاء والضحك ، في
الصمت والكلام ، لأيد من أن تتماثل طرق
الكينونة والفعل ، والتألم ، وتؤلف فردية
حقيقية ماثلة للعيان ، تقابلها وتعترف عليها ،
وتخاطبها بلا كلفة ، يحتاج الرجل المتفرج هذا
الجسد ، والممثل هو الذي يعطيه إياه .

وهذا معناه أننا بإزاءه فن الممثل أمام لون من
الحلق الفني ، تماوتت ملكات الطبع ولقدرات
الوجدان ، على ابتداء صورته المعنوية ، ثم
تجسد بعد ذلك تجسداً مادياً في أداء الممثل بين
صوت وإيماءة وحركة ، بحيث يذكره السمع
والبصر .

وهنا يبرز هذا السؤال . . هل يؤدي الممثل
دوره أداء أقرب إلى الطبيعة أم أنه يصطنع بعض
التطوير أو التحوير لزيادة التأثير على الجمهور ؟

بحسب أخرى . . هل تفسى شخصية الممثل
كل الفناء إذ يتلبس بشخصية دوره ، بحيث
يعيش بوعى دوره فقط ، أم أنه أذنبها في
شخصية دوره ، يعيش بنوعين من الوعي ،
ويعيش بنوعين من الشخصية في وقت واحد ؟

إن الإجابات على هذه الأسئلة تجرنا إلى
الكلام عن وجهات النظر المختلفة في ماعلة في
الأداء التمثيلي من حيث موقف الممثل من محاولته
أن يكون هو شخصية دوره . ومهما اختلفت
التيارات والمذاهب الفنية الحديثة والمعاصرة
لأنها تكاد تجمع على رفض محاكاة الطبيعة في
الفن ، سواء أكانت هذه المحاكاة في الأداء أو
الشعر ، في التصوير أو الموسيقى ، نقلاً عن فن
التمثيل أو فن الأداء التمثيلي .

وفكرة محاكاة الطبيعة في الفن ، وإن سادت
أوروبا في الربع الأخير من القرن الماضي ،
وأوائل القرن العشرين ، بسبب المذهب
الواقعي ، فإنها سرعان ما أفلست . عندما
عجز المسرح عن أن يكون صورة طبق الأصل
للواقع ، وعندما عجز الممثل عن محاكاة
العمل فوق خشبة المسرح بما يجري في الطبيعة .

وهكذا هاد المسرح من جديد إلى بنوعه
الأصيل ، وجوهه الحقيقي ، وهو إحياء صور
من الواقع دون أن يكون هو الواقع نفسه ، لأنه
وإن كان هو الواقع نفسه لأنه وإن كان من
الواقع إلا أنه ليس الواقع كله .

ولن قول أقرب إلى الفهم كما يقول استاذنا
زكي طليمات :

«إن المسرح هو إحياء صور من الواقع ، أو
هو تمويه للواقع وإن شئت فقل . . خداع
بالواقع ، فالممثل والحالة هذه إذ يتصنع
شخصية دوره إنما يحاول جاعداً أن يحيى صورة

وبذلك يصيح فن الممثل بالنسبة إلى النص
المسرحي ، هو الأداة الأدبية التي تجسم معانيه
جملة ، والوسيلة البشرية التي تكشف أفراسه
تفصيلاً ، وعندما نقول فن الممثل ، فإننا نقصد
هذا الفن بوسائله الخاصة والمعنوية ، تلك
الوسائل الخاصة التي تتمثل في التعبير بإحلام
والإيماءة والحركة ، والوسائل الأخرى المعنوية
التي تشمل الفهم والإحساس والاتصال
والتخيل والتصور .

وهي جميعاً أدوات الممثل في عملية الحلق ،
والتي لا تقل أهمية عن المصور أو النحات ، أو
الشاعر أو الموسيقار ، وتلك بطبيعة الحال في
حدود النص المسرحي . فليس الممثل مجرد خيط
سميك أو رفيع يصل ما بين المؤلف والمتفرج ،
ويقل رسالة ليس هو صاحبها ، وإنما هو عنصر
أهم من ذلك بكثير ، عنصر له الكفاءة الخاصة ،
ومواجهه الذاتية التي يستطيع بها أن يثرى العمل
المسرحي كله ، وأن يحقق الصلة الروحية بين
المسرحية وبين الجمهور .

إن للممثل هو الآلة الموسيقية التي يعزف عليها
لتخرج كلمات المؤلف ، وهو الشخص الذي
يستطيع بمواجهه وملكاته . فوق قيمة النص ،
وفوق جهد المخرج ، أن يصنع من الكلمات
التي كتبها المؤلف ، والتوجهات التي رسمها
المخرج ، شحنة روحية ووجدانية ، تسري في
وجدان المتفرج ، وتحلق به في سمفونات السحر
والخيال .

وهذا ما عبر عنه الممثل الفرنسي الكبير
كوستانت كوكلان بقوله في كتابه من «الفن
والممثل» .

«والممثل خالق حتى لو قام بتعثيل حلم رآه
أحد الميافرة ، تلك أن هناك دائماً مسافة كبيرة
بين النموذج الحلي والنموذج الذي نحلم به ،

جالال العشري

حينما ابتدع اللحن البشرى كتابة المسرحية
أو التمثيلية وهي القصة التي يقوم الممثلون
بتلخيصها ، تطور التمثيل من مجرد التقليد المطلق
إلى مرحلة يتخذ فيها الكلام والحركة والموضوع
الذي يجري فيها ينص مكتوب وهو المسرحية .

وبقيام المسرحية ، انتقل التمثيل إلى فن
التمثيل ، إذ أصبح التعبير مفيداً في مضمونه
وأي وسائله ، وخاصة نظام مرسوم بحكم
يستهدف تمثيل الواقع ، ومطابقة الحياة .
وبهذا قام كيان فن التمثيل ، وهو ما يسمى
أحياناً بفن الأداء التمثيلي .

ويعرف استاذنا زكي طليمات فن الأداء
التمثيلي بأنه «توجيه القول والحركة والإيماء إلى
إحياء شخصية الدور الذي يؤديه الممثل تبعاً كما
رسمته المسرحية وسجلت من معاني خلفه ، ومن
ملاحح خلفته ، وليس كما يريد للممثل طبقاً
لمزاجه الخاص ، الأمر الذي يتطلب من الممثل
أن يتلبس بشخصية الدور ، يتكلم بلسانه ،
ويومئ بهاله ، ويتحرك بنطق سلوكه ، كما
هو مسجل في المسرحية» .

وهذا معناه أن فن الأداء التمثيلي يقوم على
دهامين أساسيين : الأول هي القدرة على
تلبس بشخصية الدور ، والأخرى هي القدرة
على امتلاك ناحية من الإلقاء ، الذي يمكن
بواسطته تجسيم هذه الشخصية عن طريق
الكلام والإيماء والحركة .

من شخصية هذا الدور، أو يأتي بشبهه له، والصورة والشبيه كلاماً، ليس الأصل كلاماً، وإن كانتا منه، كما أن التمثيل والخدعة ليسا الواقع والحقيقة،

وهذا معناه، أنه إذا كان من الضروري بالنسبة لنا أن نبدأ من الواقع فعل شريطة أن نسمو به، ونخرجه، بحيث نصل إلى ما هو عام، وبالتالي إلى ما هو ذهني، بحيث يصبح الممثل كالبشر الآخر، كاتباً يريد أن يخلو الدور، بمعنى أن يعيد نقله أو أن يبعثه من جديد.

وهذه التجربة أو الممارسة ليست من فعل المؤلف، ولا هي من فعل المخرج، وإنما هي من فعل الممثل، والممثل وحده لأنه الفنان الوحيد الذي يخلو الجمهور ويحيا لوجه. وإذا كان المؤلف هو مبدع النص المسرحي، فإن المخرج هو مبدع العرض، ومع ذلك تضعف صلتهما بالممثل وخاصة في قدرتهما على ضبط عمله هذا الفنان على غلبة المسرح حين يواجه الجماهير.

وهذا معناه كما يقول الفنان أحمد زكي في كتابه «فن التمثيل المسرحي» إن قضية المسرح هي قضية الممثل، الممثل عك التجربة، أي الممارسة العملية التي تم على المسرح حدثاً بنشئ بالهياكل والحركة.

ومن خلال تلك النظرة أو التجربة، يتأكد لنا أن التجربة المسرحية تتحدد من خلال عمل الممثل أكثر مما تتحدد من خلال كلمات المؤلف أو خيال المخرج أو تصميم مهندس الديكور.

والذي نخلص إليه من هذا كله، هو أنه إذا كان نقض الممثل لدوره نقصاً تاماً أمداً مستحيل وكان من المستحيل أيضاً أن يخلط الممثل بين انتمائه وانفصالاته دوره، كان لزاماً عليه أن يوهم الجمهور، بأن مايقدمه، وإن لم يكن هو الدور نفسه، إلا أنه من شخصية الدور.

وهنا نعود إلى نظرية الإيهام في الفن، وهي النظرية القائلة بأن الإيهام هو فصل التفرقة بين الفن والواقع، وأن الممكن متصل بالواقع، بل وإن الممكن والمحتمل قد ولما فصلاً، ويعتقد أن يستطيع الممثل أن يوه الحقيقة حتى يسقط الحاجز بين الخيال والواقع، يكون الممثل عطيلاً في فنه أو في أدائه دوره.

ولأن ذلك للممثل مالم يحوّل بوهي ويفقد أن يسخر بملكاته وأدواته في التمييز بين شخصية الدور، يبعث صورة منه تحيى فيها ومضموناً، طبقاً لما قدره لها مؤلف المسرحية.

فإذا كانت اللغة تنقسم إلى ثلاثة عناصر رئيسية هي: الفواصل، والفعل والتعليل، وكان الجسد يشتمل بالواقع على هذه اللغات الرئيسية الثلاث، وهي: الوقفة، والحركة، والإشارة فإن شخصية الدور، التي يذمها

الممثل، والتي يتألفها الجمهور، تقف من خلفها ذاتية الممثل نفسه، أو الشخصية الأخرى التي لا يراها الجمهور.

وهي إما تتخذ تلك الوقفة لكي تصور وتصور، لكي تفكر وتدير، وفقاً لما وضعه مؤلف المسرحية، ذلك لأن فن الممثل فن خلاق، كفن المازلف الموسيقي فإذا كان المازلف يستخدم آلة يتقل من طريقتها عمل المؤلف الموسيقي إلى الشخص، فإن الممثل كذلك يستخدم جسده لنص العرض، أي لكي ينتقل إلى الجمهور كلمات الكاتب المسرحي وأفكاره.

وننتهي من ذلك كله، إلى أن فن الممثل يقوم على دعامتين أساسيتين إحداهما خارجية تشمل الإلهام والإيهام والحركة، والأخرى داخلية تمنع الانكسار والمظاهر والانفعالات. أو على هاتين الدعامتين قامت مدراس التمثيل المتعددة، أو أساليب المختلفة التي يمكن إجمالها أو تصنيفها في:

١ - المدرسة التشخيصية:

وهي المدرسة التي تنسب إلى الممثل الفرنسي الكبير كوستانت كوكولان ومن خلفه فلانور الكوميدى فرانسيز، ولقد أودع كوكولان نظريته في كتابه «فن الممثل» الذي ذهب فيه إلى أن فن التمثيل ليس تقصصاً ولكنه تشخيص أي استحسان صورة من شخصية الدور، وليس الدور نفسه، أو يتم ذلك من أن يفعل الممثل بدوره كما يشاء وأن يتقلع على دوره ما يشاء من الانفعالات على ألا يمارس هذا كله أثناء العرض التمثيلي، وإنما يظل متحفلاً بجلوه وبعيه ويفظه وهو يراقب أدائه أثناء تشخيص صورة من هذا الدور. وبذلك يصبح الممثل سيد الدور، وسيد نفسه في وقت واحد.

وهذا هو التناقض الظاهري في الممثل، الذي أشار إليه الفيلسوف الفرنسي ديدرو والذي يمكن في أنه لكي يؤثر على الآخرين، يتجسم عليه أن يظل هو نفسه بارداً وبعداً في التأثير. أو بعبارة أخرى «ينبئ عليه ألا يغرر على ظن في المواقف التي يمر بها، وذلك في نفس اللحظة التي يمر فيها من هذه المواقف بأعظم قدر من الصدق والحراية».

ورحل هذا وكما يقول الباحث الدرامي موريس فيشمان، يتكون تدريب ممثل هذه المدرسة، من تعليمهم قدراً كبيراً من الحرفية الخارجية التي تعد بمثابة تمرينات رياضية في الفن فرخامة الصوت وسلامة الحركة هما المقدمة المفروضة في هذه الطريقة وتبنيتهما خدمة الممثل، واقتصاره في استخدام أساليب التمثيل، ويتم هذا بالتدريب وكثرة الرآن.

أما نتائجها النهائية فهو ظهور ممثل متمكن من حرفيته تحت يده آلة متكاملة يستطيع اللعب عليها متى يشاء.

٢ - المدرسة الصوتية:

إن أنصار هذه المدرسة، يعتقدون مثلاً يعتقد أنصار مدرسة التشخيص أن أداة الممثل ذات أهمية قصوى فلكلهم يختلفون عنهم من حيث أنهم لا يهتمون بتدريب باقي أجزاء الأداة يمثل ما يهتمون بتدريب جانب الصوت، أو الجانب الصوتي.

إنهم يعتبرون صوت الممثل، وقدرته على التمييز هما كل شيء في الممثل، في حين أن الصوت لا يزيد من كونه إحدى وسائل الأداة لدى الممثل فهو وسيلة وليس غاية.

وصحيح أن الصوت أحد الأركان الأساسية لإن لم يكن حجر الأساس في فن الممثل، لكن الممثل لا يعمل الصوت هو الوحيد وعده البتاني فإنه محدود المواقف، يفت عند أسطح الأشياء دون أن يفرض إلى الجوهر، ويعنى أداة واحدة من أدواته الخارجية في حساب الأدوات الأخرى. نقلاً من فواء الداخلية التي تساعده على أداء دوره بكل الأدوات وليس من خلال أداة واحدة.

وتكون النتيجة صبراً دالاه التعبير، وخيم البرة، صريح الطبقات قوى التأثير، ولكنه مفصل من جسد صاحبه، حتى لا يكاد يعبر من شيء، وفالصوت وحده، غالباً ما يجب أن يكمن وراءه مهما كان أسراً التجميل، لحظ في الواقع في المسامح فإن تأثيره كما يقول زكي طلمبات لن يزيد من تأثير «الألعاب النارية» فربما أصدقاء تدور في الأسماك... ثم لا شيء!

فعب هذه المدرسة، كما هو واضح، أنها تتألف في أهمية الصوت، فتمتلكه غاية ربيانية في فن الممثل، فإذا الممثل يصبح هو لام له إلا صوته، يتناول بالتمثيل والتجمل، تنصيح الوسيلة أهم من الغاية، كما يصبح الحذاء أهل قدراً من القدم التي تحمله!

٣ - مدرسة الكليشيه:

هي المدرسة التي يعتمد الممثل فيها على سلسلة من المواقف الحاصرة، مثل المشاجرات، أو الإهانات، أو الفضائح، أو المناظر الغرامية، وهي مواقف يتم جمعها من عدة مسرحيات قديمة وحديثة، ويقوم الممثل بالتدريب عليها حتى يصل فيها إلى درجة الإقناع.

وبعد ذلك يتخلها أشئلة تحثي، أو ملجاذ يتبدى فيها يصادفه من مواقف مشابهة في مسرحيات أخرى، دون أن يتضح ذلك من استخدام الخليل التي تثبت صلاحيتها في أثناء العرض المسرحي، في العروض التي تل هذا العرض.

■ **تفتقر مدرسة التفرير بالشاعر والمخرج الألماني برتولد بريخت والتي تقف على النقيض من مدرسة ستانسلافسكي .**

■ **مدرسة الحركة البحتة هي نفسها مدرسة التمثيل الصامت ويرتبط بها فن البانغوم .**

وهكذا تتجمع لدى الممثل ذخيرة كبيرة من أصول الكليشيهات التي يستطيع أن يستخدمها من حين لآخر . بعد أن يتم كل التصرف حل الشاهد الجديد ، وتصنيفه بما يتلاءم مع ما تحت يده من الكليشيهات .

وعلى الرغم ما يحتاج إليه هذا الأسلوب من أساليب التمثيل ، على نماذج الحركة ، وفريجات التنفس ، وتدريب الطبقات الصوتية ، إلا أنه يقف بالممثل عند مستوى الأداء السطحي ، والتعبير المباشر ، لأنه يحدوه على إتباع أسهل الطرق ، باستخدام الجمل الجاهزة ، التي سرعان ما يدرك الجمهور ما فيها من تكرار . . . والتي كثيراً ما تحمد الممثل على طريقة واحدة لا تتغير إلا الأداء .

وهذا معناه أن نظام الكليشيهات ، يضطر الممثل إلى أن يتقن نقلاً أعمى ، وإلى أن يقبل تقليداً مباشراً ، دون أن يساعده على كل قدراته وطاقاته بخلق شيء جديد .

ملrose الطريفة :

هو الاسم الذي أطلق على المدرسة الروسية الحديثة في فن الممثل ، والتي يرجع الفضل في إنشائها إلى الممثل والمخرج الكبير قسطنطين ستانسلافسكي ، مؤسس « مسرح الفن » في موسكو ، وقد كان لها تأثيرها القوي الواضح سواء بين معاصريه أو بين المتفاني بالمرح في بلاد أخرى ، وخاصة في الولايات المتحدة ، والمطليين « الذين أشرف عليه » في أميركيا . حيث حققت نجاحاً كبيراً في « استوديو سبورج » وفي أعمال إيليا كازان السينمائية والمسرحية ، كما حققت نجاحاً عائلاً في إنجلترا ، في كثير من أعمال المخرج الشهير « ميشيل سان دن » المسرحية ، سواء في « استوديو مسرح لندن » أو في « مدرسة الأولدفيك » .

والهدف من المنهج أو الطريقة هو إعادة الممثل على تفهم دوره التمثيلي وتقديره بأفضل صورة ممكنة ، دوناً عما خرج على الحدود التي رسمها كاتب المسرحية .

وترجع أهمية الطريقة التي دعا إليها ستانسلافسكي إلى الجمع بين الحرفية الداخلية ، والحرفية الخارجية ، في نوع من المزاج الخلاقي الذي يفجر قدرات الممثل على التعبير .

ويتم ذلك بالمران على تطوير تصوره للبدع وتخياله الخلاق ، والتدريب على فهم الدلالات التي يقدمها الكاتب المسرحي ، والتعود على اكتشاف جوهر الدور أو هدفه الأساسي ، ومكانة بالنسبة لموضوع المسرحية .

هذه التمرينات كما يقول موريس فيشمان ، هي التي تساعد الممثل على تلمس شخصية الدور ، وهي التي يستطيع بواسطتها تفسير هدف المؤلف المسرحي ، وهي التي تمكنه أخيراً من ترجمة هذا كله إلى فعل فوق المسرح ، انطلاقاً من أن فن التمثيل يتم أساساً بالفعل ، لا بالنظرية !

على أنه إذا كانت هذه الأمور جميعاً ، مما يتعلق بالحرفية الداخلية ، فإنه ستانسلافسكي لا يغفل الاهتمام بالحركة ، والتعبير ، والغناء ، والترنيم ، وفقرات الصمت ، وكيف يكون الجسم معبراً ، وغير ذلك من الأمور التي تتعلق بالحرفية الخارجية .

وبذلك تكون الطريقة عند ستانسلافسكي بمثابة نظام متكامل ، لا يقوم على فصل الجسم البشري عن آلهذهذه والعاطفية ، ولا ينجس إلى التمثيل الذهني الذي يرمي الجمهور من مسرح المسرح الحقيقي ، ألا وهو مصر العرض التمثيل الحي !

وعلى ذلك ، فإن الممثل ما لم يكن حليماً ، فإن سوف يهمل تلك الأدارة الهامة المتعلقة بالحرفية الخارجية ، وهي الصوت البشري ، أو أن يفقد عنصر الصدق ، المتعلق بالحرفية



تكني طليمات

الداخلية ، في الوقت الذي يعتقد فيه الانفعال من نفسه طريقة جافة تقضي على الإيحاء المسرحي .

ملrose التفرير :

وهي المدرسة التي تنسب إلى الشاعر والمخرج الألماني الكبير برتولد بريخت الذي اقترن اسمه بالمرح اللحبي ، والتي تقف على النقيض من كل ما تقدم من مدارس تمثيلية ، ومن حيث علاقة الممثل بدوره ، وخاصة مدرسة ستانسلافسكي التي تقتر أن من واجب الممثل أن يتقمص شخصية الدور .

فبعد بريخت أن الممثل خليط من محاضر ، ومعلق ، ويبلغ في وقت واحد ، وأن من واجبه أن يكون خبيراً في الفعل المسرحي ، وألا يسمح للجمهور بالمشاركة في فعل المسرحية ، وإنما يدفعهم إلى التفكير ، ويستعظم على اتخاذ قرارات كما لو كانوا في محكمة أو ساحة قضاة .

وعلى ذلك فهو يرفض الاندماج الواعي أو غير الواعي الذي يسيطر على الممثل ، ويستعوضه على الجمهور ، ويهدف إلى توعية الطائفة برؤية فكرية بحيث يشهدون عقولهم خلال فترة العرض لما تقتضيه من إجراءات ، بغية أن يتخذوا منها مواقف !

ولكن يتحقق هذا النوع من التفرير بالنسبة إلى فن الممثل ، ينبغي على الممثل ألا يتأثر بدوره ، ولا يفعل بأحداث هذا الدور ، ولا ينتسج في حيلة الشخصية الدرامية ، وإنما يقتصر أداء دوره على التعليق على ما يسد عن الشخصية من أفعال ، والتعبير على ما يجري في المسرحية من أحداث .

ولا يقف أمر هذا التفرير عند الممثل ، ولكنه يتجاوز إلى الجمهور ، الذي يجد نفسه متقاداً في ألا يشترك بوجدانه في الأحداث ، ولا يشترك بمحاطفة في الأفعال ، ولا يتجاوز سلباً أو إيجاباً مع الأشخاص ، كل ما عليه أن يلمس التفكير الموضوعي فيما يشاهده ويراه .

ولا يتأثر كذلك ، إلا بأن يتم إخراج المسرحية ، فضلاً عن أداء الممثل ، بالشكل الذي يذكر الجمهور باستمرار ، بأن ما يراه إنما هو قصة تمجى فوق المسرح وليست تجربة تحدث في واقع الحياة .

ومن هنا نجى استعانة المخرج للراوى الذي يقطع بتعليقاته سياق المسرحية ، إلى جانب إرتداء الممثلين للأقنعة التي تحول دون تأثر الجمهور ، فضلاً عن الأغاني والموسيقى ، التي تشد انتباه المشاهدين ، دون أن تطرب عواطفه أو تدفعه لشعوره ، وبعد ذلك كله نجى الجارات الماثورة أو العناوين المكتوبة التي تظهر لوحات تبرز من بين أجنحة المسرح .



وهذه جميعاً وإن لم تكن من مواصفات الذهب الطبيعي في التمثيل ، فينبغي أن نضع في اعتبارنا أن بريخت لم يكتب مسرحياته وفقاً لهذا الذهب ، ولكنه أقام ما يعرف « بالمسرح للملحن » الذي نحى فيه المشاهد خيالية من الذبذبة ومن الحشوات اللافتة الجالية ، ومن المواقف العاطفية ، ومن التنمية التوافقية ، إلى غير ذلك من المؤثرات التي توأمت بالجمهور بأثره إما بشارك في خضيم الفعل المسرحي .

٦ - مدرسة الحركة البحتة :

وهي نفسها مدرسة التمثيل الصامت ، ويرتبط بها فن البانتوميم ، وفن التمثيل الإيمائي ، نقلاً عن فن الرقص والباليه ، وكلها عناصر يمكن أن تساعد الممثل ، ورغباً عن ذلك فلها لا تزيد على كونها تشخيصات مسرحية ، لا تختلف عن عرض المسرحية العامة .

ويستطيع الفنان بمنتهى السهولة ، كما يقول موريس ليسمان ، أن يتدرب على مثل هذه الطريقة ، بحيث ترجع كفته في هذه العناصر على عناصر أخرى مساوية في الأهمية ، ويحتل محل حركات الباليه والتمثيل الصامت التقليدي ، على المشي الطبيعي ، أو الذي يبدو طبيعياً ، ويقتنع على الفنان تناول الأدوات المسرحية ، ولا يكون هذا كله جزءاً من ذلك الفن الذي يجب ألا ينفى الفن .

وهنا يطرح هذا السؤال : أين يقع فن الحركة أو التمثيل الصامت من حدود الفن المسرحي ؟

قبل الإجابة على هذا السؤال لابد لنا أن نفرق بين فن التمثيل الإيمائي ، وفن البانتوميم ، أما التمثيل الإيمائي فهو فن الصمت والحركة ، وفن الفعل ذاته والإحساس ، وفن مرتبط بحياة الإنسان .

ويذهب للمثل الفرنسي الشهير مارسيل مارسو إلى أن التمثيل الإيمائي ليس لغة الحركة فحسب ، بل هو لغة الفعل أيضاً ، لغة تعرف للكانن البشرى لأصوله الخفية ، وتطبيقاته البعيدة ، فلقد نشأ عن مصادر شعبية ، وعليه أن يعبر عن أحسن تطلعات الشعب .

أما الأسلوب في فن التمثيل الإيمائي ، فهو اختيار الخطوط ومعرفتها معرفة دقيقة ، بحيث توضع في خدمة الفن ، هذا الفن نفسه ، كيف يعبر عن نفسه ؟

يقول مارسيل مارسو ، إنه يرتبط ارتباطاً وثيقاً بدراسة الإنسان ، وعليه أن يستمد بدوره من الأعمال العرضية للكانن البشرى ، ولا بد من أن يكون حوسباً أولاً وقبل كل شيء .

هذا عن فن التمثيل الإيمائي ، أما عن البانتوميم فله قواعد أخرى لأن البانتوميم قد يكون كوميدياً ، وقد يكون مأسوياً وقد يجمع بين

الأتين ، وهو فن درامي ، لأنه اجتماعي أولاً وقبل كل شيء ، ولأنه يجدد مكان الفرد من أمثاله في المجتمع ، وهو غالباً ما يعبر عن نفسه بالفجاء ، ولا يخفى هذا التعبير بالجدد فقط ، بل الوجه كذلك .

ذلك لأن فن البانتوميم استطاع أن يجمع بين عناصر الحركة والإشارة والأقنعة ، والملابس النخبة والأزياء الفاخرة ، مع الإفادة من عنصر الرقص والتعبير ، بعد إضافة عنصر الكورال والأوركسترا .

ولقد اشتركت المرأة لأول مرة في عروض البانتوميم ، وإن كانت غالبية المشتركات من بنات المهوى ، ذلك لأن بعض الموضهرات كانت تدور أساساً حول العلاقات الجنسية .

وفن البانتوميم ، ليس هو فن اليم ، فهذا كما يقول أحد زكي ، لون آخر من ألوان التمثيل المسرحي ابتدعه الرومان ، وهو يختلف البانتوميم في أنه يعتمد على عامل الارتجال الذي يأخذ شكل الأداء التلقائي ، كما يختلف عنه في أن موضوعاته تعتمد على الفكاهة والسخرية ، وقد تناول بالنقد في بدء ظهوره ، الكثير من حيلة القوم وعلى رأسهم الإمبراطور !

وهنا يجيء هذا السؤال : كيف تفرق بين التمثيل الإيمائي وبين الرقص ؟ الواقع أن فن الرقص هو فن الحركة والسمو ، هو فن التماثل والعلو ، هو الفن في أعلى وأرفع مستوياته التعبيرية ، أما التمثيل الإيمائي فهو فن الوقت ، تعتمد راسخاتنا دائماً ، وإيقاعه أبسطاً من الرقص .

وعلى ذلك ، فإن التمثيل الإيمائي كما يقول مارسيل مارسو ، هو أكثر درامية من فن الرقص ، وعندما يتعمق ريتجه نحو الرقص ، في حين يتجه الرقص إلى التمثيل الإيمائي عندما يحاول ألا يتصور الدراما .

هذه هي المدارس الرئيسية التي تحكم فن الأداء التمثيل ، والتي أثرت ولا تزال تؤثر في سيرة هذا الفن منذ اكتمال نضوجه حتى الوقت الحاضر ، وقد نذكر مدارس أخرى مثل مدرسة هاينر هول ، وكويو ، وديلان ، وغيرهم ، ولكنها جميعاً ليست في قوة تأثير المدارس التي ذكرناها ، والتي هي بمثابة النتائج الأساسية في إنجازات فن الممثل .

يبقى بعد ذلك أسلوب الممثل في الأداء ، الذي يختلف فن عمل إلى مثل آخر ، حتى داخل المدرسة التمثيلية الواحدة ، فالمدارس الواحدة من هذه المدارس ، شأنها شأن المدارس المعروفة في الأدب والفن ، تتضمن أساليب مختلفة ، لأن الأسلوب هو الأدب أو الفن متفاعلاً على المدرسة التي ينتمي إليها ، صادراً عن الاتجاه الذي يميل إليه .

ومن هنا ينشأ الاختلاف بين الممثلين الذين يتسمون إلى نفس المدرسة ، سواء في ماهية الأداء أو في نوعية الأسلوب ، تبعاً لاختلاف المراهب والقدرات ، وزيادة وتقصاً ، وهذا معناه عبارة أخرى ، أن المدرسة في فن الممثل شيء ، وأساليب التعبير بها شيء آخر ، وهي الأساليب التي تختلف باختلاف الفروق الفردية بين الممثلين



(محمّد عبد الرحمن)

محمد عبد الرحمن المر

جاء . قمت أنظر وراءه . لم أجد شيئا ولم أسمع أي صوت .
لم أعرف أين راح كأنه تلاشى في الفراغ أو لم يبق
أصلا ؟ ؟ . .

ooo

حينما خرجت كانت الشمس الصفراء تتسحب ملتصقة
بالجدران وكان الناس كالظلال لا ملامح لهم يميزهم .
ارتقيت . فلم يكن خيري يعرفه . سرت نالها وأنا أنفادى
قدوم الليل .

كنت أشر بأفهامي لئلا الهواء حولى . تحوطنى . تتخللنى .
شعيت وزفير فانا أعرف أن أحدهم سيضربه حتيا . ربما من
الخوف وأني قد يتجمعون عليه ويضربونه بسفوه . يضربوه
حتى يلقى مثلى حدث من قبل . انثبثت داخل نالورة المقت
وملائق المياه السوداء . إذا فعل أحدهم هذا ثانية لسوف
أقتله . ولو اضطرت . سأقتلهم كلهم .

تدخلت برأسى الطرق وراح الليل الآن ينتشر كالدخان
وانطمست معالم الأشياء أمام ناظرى . فكرت أن أذهب
للنهر . لقد كان يجم . كان يجلس عنده طويلا . لم أجد إلا
أشجاراً تعبت بها الربيع ومزق من الضوء لا صفة بهاء قليل .
ولقت قليلا . فرجأ أن لئلى لم أحتمل صوت طائر ليلى يصرخ
بلا انقطاع . شعرت بالفرقاء وانسكبت بداخل وحشة هائلة
وعندما صار الظلام كتلة مصمتة وسكنت الأصوات كلها
أيقنت أننى لن ألقاه وعلى أن أعود . أن أنتظره . . . فقد يجم .

oo

من نقوب الظلمة الراحشة أطلق عيون الصباح ملتصقة
وانزلقت موجه من الهواء البارد سرت بالمكان حولى ونفذت
إلى داخلي حدثت في النافذة قرأت كأنما وجهه الشاحب يتحرك
خلفها بينا ضوء القمر الحافت يبدو كخيبر حول عيونه
المجهمة . نفخت رأسى . تحاسلت وقمت واقفا . ذهبت
فصحت مصراعا النافذة كانت الدنيا ما تزال ساكنة . وضباب
كالهائج يحجب الأشياء كلها وصدى خطوات تقترب ويتمدد
تقترب ويتمدد . تنظها الحواظ حولى فيتدور برأسى وقمعا
ويزداد يستمرار كأنما لن ينتهى أبدا . شعرت بالتهالوى بالم
عنيف كأنما طمانى تتشرخ وشى . قليل يطلق على روسى كلها
أجتاحنى صرخة هائلة . . لو ألفتها . . لفظت الدنيا كلها ◆

فجأة . رأيته . عندما رفعت رأسى كان واقفا قبالى .
هناك في مستقبل الضوء الذى يحدد الباب . ظل أسود
لا يتحرك . في البدء لم أتبين ملامحه . لكن رعدة الهواء بيتا
سرت بأعصابى كلها . ففكرت أنه هو وأنه عاد قبل أن
أبهض من مقعدى أشار لى وأحسست بلذاته متصلة . بحركة
لا إرادة مددت له علة سجانى نظرت لى بكرو . ثم نحاها
جانبا .

قلت عدت ؟

صبرى وخطا نحو صفوف الكتب تفحصها واحدا واحدا
بأطراف أصابعه كأنما يخشى شيئا مخفيا وسطها وتركها بوضهما
ووقف ينظر لها بعداء سألتته تشرب
شاي ؟ مى . .

قال وظهري لى لم لا تتخلص منها ؟ . . .
لا تحرقها . .

وأحسست جفافا . بقللى أستدار نحوى وقال
مستظردا . أنا . أنا الذى سحرقها سحرقها كلها . .
لكن . . ليس الآن ليس الآن . . .
قلت سببت الليلة هنا ؟

نظر لى مستريسا وقال لم لا تحرق ؟ . . . هل
يتموك ؟ . . هل حبسوك هنا انك تكاد أن تتعفن في هذا
الجحر . الا تعتقد أنك مت . . . أنا أعتقد هذا أشملت
سجارة . تفحصى مليا كأنما يران لأول مرة ولجأة مال تجاهى
ورعدة قاسية تمر وجهه وحياته تزداد حمّة وقال : أنت ؟ . .
أنتم لم تلعبوا هذه اللعبة . لم لا تكفوا ؟ . . . ليس بقلدور
أحد خداعى . بلعت ريقى وقلت لا أحد يفكر في هذا . لم
أجلس قليلا . لم لا تستريح صاح غاضبا لا شأن لك بى .
حلفتك . لا تفن هذا الفراع يخيفك . أنت مكشوف تماما .
وأنا لم أجم . لك . أين ذهب الآخر . أين أخفيت . وقبل أن
أجد ما أقوله تراجع بظهره وحيوه مثيرة حل . لا تتحرك .
حتى أحسست كأنما تنقبى ولجأة اخضى من الباب تماما . كيا



الطبيعى ، كما أنه طعم الكثير من مسرحياته الواقعية بالكثير من سمات المذهب الطبعى .

ونجد ذلك واضعاً في إبرازهم من شأن الية ، ومن شأن البطل الضعيف الإرادة ، كما أنه يتم كثيراً بعالم الأمراض وخاصة تلك التى تنتقل من الآباء إلى الأبناء بطريق الوراثة للدرجة أن بعض معاصريه ، عندما صدموا بالشخصيات المريضة التى تناولها في أعماله ، أطلقوا على مسرحياته وأدب المستشفيات .

وقد بذل بعض النقاد جهودهم في المقارنة بين ما كان يبذله إيسن في مسرحياته من محاولات للكشف عن العوامل السيكولوجية وعوامل الوراثة في شخوص مسرحياته وبين العمليات التحليلية التى هى من صميم عمل الكيميسائى ، ولكن بعض النقاد الآخرين عارضوا هذا الاتجاه بقولهم إن الفترة القصيرة التى قضاهما إيسن كمساعد صيدلى لم تكن كافية للتعلم في دراسة الكيمياء أو علم العقاقير ، ويرجحون عمل إيسن في الصيدلة لم يكن يتعدى خلط الأدوية وتحضيرها .

ولعل نقد بعض النقاد لشخوص إيسن يرجع إلى أنهم رأوا فيها شخصاً يتدبى بناتها الصناعة والإعمال ، ولا شك أن بعضهم قد صدم عندما تحقق من أن هذه الشخصيات قد بولغ في تصويرها بقصد التدليل على صدق بعض النظريات العنصرية إلى قلب إيسن . وهذه الحقيقة يمكننا أن نراها اليوم بوضوح أكثر مما رأها به الكثيرون من معاصري إيسن ، حيث نلاحظ كيف بالغ إيسن في حشد كميات كبيرة من مواد متعاقبة بعناية خاصة في مسرحياته مما لا يتوافر وجودها بهذا الشكل في عالم الواقع .

د. أنيس فهمي

حياته ، فقد ولد إيسن في مدينة سكين ثم ذهب عندما كان في السابعة عشرة من عمره إلى جريمشاد وهي مدينة صغيرة يبلغ عدد سكانها ثمانمائة نسمة أغلبهم من التجار وملاك السفن . وفي جريمشاد كان يقسم وقته بين عمله كمساعد صيدلى وبين هواياته الفنية .

وفي أثناء ليل الشتاء الطويلة من عام ١٨٤٨ - ١٨٤٩ كتب إيسن أولى مسرحياته وكاتالينا التى طبعت في عام ١٨٥٠ ، وهي تراجمها لتربة في ثلاثة فصول أطلق فيها لروحها الثائرة المنان ، ووجد إيسن التأثير الرومانى أصدق معبر عن أحاسيسه وأفكاره . وفي هذه المسرحية ظهرت بوادر عبقرية الكاتب الشاب كما ظهر فيها ما ينطوى عليه من السخط على المجتمع والضييق بأوضاعه وتقاليد الجائفة . وخلال إقامته في جريمشاد كتب إيسن بعض القصائد التى تعكس القلق الذى كان يساوره ، وبالإضافة إلى ذلك كان يستغل وقت فراغه في الرسم والتصوير ودراسة علم النبات .

الشخصيات المريضة في مسرح إيسن يعتبر إيسن إمام المدرسة الواقعية في المسرح الحديث لأنه كان أبرز وأقوى كتب هذه المدرسة ، ومع ذلك فإنه كتب مسرحيات تنتمي إلى المذهب

تأثرت الآداب الألمانية في أواخر القرن التاسع عشر تأثراً كبيراً بكتاب شيه جزيرة سكنديناو وخاصة بالأديب النرويجي هنريك إبسن ، فإن مسرحياته التى عالجت المشكلات الاجتماعية غزت المسرح الألمانى في فترة قصيرة جداً من الزمن واستقبلت بحماس عظيم من النقاد الكبار مما أدى إلى إشغال المناقشات الجدلية بين عامة الشعب .

إن الإصلاح الذى أناره إيسن في المسرح الألمانى وفي الدوق الأوربي عامة جعل ثيودور فونتين THEO DOR FONTANE وهو من أشد النقاد قسوة ، يبدى إعجابه بإيسن بالرغم من تساؤله عن وجه الحقيقة والصدق في الكثير من شخصيات إيسن . وقد حاول فونتين إيضاح وجهة نظره هذه بالرجوع إلى الفترة التى كان فيها إيسن يتدرب في إحدى الصيدليات . وفي رأى فونتين أن كثيراً من شخصيات إيسن قد ولدت في وأنشئت الاختبار وليس لها ظل من الحقيقة ، ومع ذلك فإنه يدافع عن إيسن قائلاً : ولا يحق لأحد أن يلوم إيسن على ذلك لأنه كان صيدلياً قبل كل شيء .

وفي الواقع إن الست سنوات التى قضاهما إيسن طالباً ثم بعد ذلك مساعداً لأحد الصيادلة لم تكن مرحلة عارضة في

الزويج توجد بعض الوصفات الطبية مسجلة بخط إيسن نفسه . ولا شك أن هذا يعتبر دليلاً على الاهتمامات الطبية لإيسن في تلك الفترة .

في مسرحية بيت الدمية نجد مأساة جانبية تخص الدكتور رانك طبيب العائلة وصديقها وهو يعاني مرضاً في عموده الفقرى . وأول إشارة إلى مرض الدكتور رانك تأتي على لسان نور أثناء حديثها مع مسزلند .

مسزلند : هل من عادة الدكتور رانك أن يبلد سوداويًا مكتئبًا كما كان بالأمس ؟

نورا : ليس إلى هذا الحد . ان المسكين يعاني مرضاً عضالاً أصابه في العمود الفقرى . كان أبوه رجلاً منغمساً في الرذيلة لا يتورع عن ارتكاب جميع أنواع الموبقات ، وهذا هو السبب في أن ابنه شب غليلاً منذ الصغر . . . بحكم الوراثة .

وبالرغم من أن إيسن لم يذكر صراحة اسم المرض الذي يعانيه الدكتور رانك إلا أن وصفه البسيط بأنه مرض ورثه رانك عن أبيه الذى كان منغمساً في الرذيلة يجعلنا نرجع احتمالاً واحداً وهو مرض الزهري .

وقد حاول الأستاذ كاسل يوسف الذى ترجم المسرحية إلى العربية أن يجتهد في تحديد هذا المرض فقال إنه من سل في العمود الفقرى ، ولكن هذا القول تنطه حقيقتان : الأولى أن سل العمود الفقرى ممرض لا يورث ، والحقيقة الثانية أن سل العمود الفقرى يحدث عادة مستندجة بظهور المرض في شكل حذبة بالظهر . ولا توجد بالمسرحية أدنى إشارة إلى أجدوداب ظهر الدكتور رانك . وقد اتفق رأى الأطباء الذين تناولوا حالة الدكتور رانك بالتفسير والتحليل على أنه كان يشكو من مرض الزهري الوراثى إلى الجبل الشوكى (وهو ذلك الجبل المعصى الذى يبدأ من أسفل المخ ويمر في وسط فقرات



هنريك إيسن

يمتدرون بالدور الخطير الذى لعبته أفكار إيسن فيما يتعلق بالموضوعات الطبية والنفسية .

وإذا رجعنا إلى أعمال إيسن لوجدنا أن الصغير بيرجنت على سبيل المثال متأثر بعوامل الوراثة إلى حد كبير ، كما يمكننا القول بأن تحليله في عالم الخيال يمكن نسبته إلى نوع أو آخر من الحالات المرضية .

ولكن سلسلة الشخصيات المرضية جسمانياً أو نفسياً أو عقلياً تبدأ حقيقة بمسرحية بيت الدمية (١٨٧٩) وتتطور من خلال الأشباح (١٨٨٠) وتستمر حتى مسرحياته الأخيرة .

دكتور رانك في مسرحية بيت الدمية سبق أن ذكرنا أن إيسن كان يطعم مسرحياته الواقعية ببعض خصائص المذهب الطبيعى الذى يتيم بعالم الجرمة والأمراض بوصفها نتيجة للظروف الاجتماعية وظروف البيئة وعوامل الوراثة ، تلك الظروف التى هى في نظر أنصار المذهب الطبيعى بمثابة القضاء والقدر عند الكلاسيكيين القدامى .

إن اهتمام إيسن بدراسة الأمراض وعلاقتها بالعوامل الوراثية من الأشياء الواضحة تماماً في أعماله . ولعل مما يجدر ذكره أن على الصفحة الأولى للمخطوط الأصل لمسرحية بيت الدمية والمحفوظ الآن بمكتبة جامعة أوسلو عاصمة

ومن المعروف ان كل مسرحية جلد البناء تستلزم وجود موقف أو أكثر من (موقف الحافة، BORDERLINE SITUATION، أى المواقف التى يوجد فيها أحد أبطال المسرحية على حافة الشذوذ في التكوين أو في السلوك والتصرفات . وكثير من المواقف التى صورها إيسن يمكن أن تنسب إلى مواقف الحافة سواء من ناحية التكوين الجسماني للشخصية أو من ناحية خصائصها السلوكية . ومن الانصاف أن نقول أيضاً إن مسرحيات إيسن تنظم شخصيات قوية سوية ذات سمات محددة خاصة بها ، إلا أن الشخصيات التى تتأرجع بين الصحة والمرض ، أو الشخصيات المرضية أو الشاذة فعلاً هى التى تنعقد لها الغلبة . وهذه للملاحظة لا تنطبق على إيسن فقط ، بل إن جميع الأعمال الأدبية التى ظهرت في العقد الأخير من القرن التاسع عشر كانت تعتمد في أغلب الأحوال على تصوير الشخصيات الشاذة والعصابية والمرضية بمختلف الأمراض الجسمية والنفسية . من أجل ذلك فإننا لا ندعش كثيراً إذا لاحظنا أن جمهور المعجبين بأعمال إيسن ، بغض النظر عن الفنانين والمحاميين ، يتكون أساساً من الأطباء والمحللين النفسيين ، ودليلنا على ذلك تلك الكتب والنشرات التى لا تعد ولا تحصى والتي كرسنا لكشف عن هذه الناحية من أعمال إيسن . وقد انقسم اصحاب هذه الدراسات حيال أعمال إيسن إلى ثلاث فئات : فبعضهم هاجم الشخصيات المرضية في هذه الأعمال لأنها في رأيهم لم تصور على أساس علمى سليم ، والبعض الآخر تفاوضوا عن الأخطاء العلمية في رسم هذه الشخصيات لأنهم نظروا إليها من الناحية الفنية البحتة ، أما الفريق الثالث فقد اتفق على تأييد إيسن إلى حد أنه حمل لواء الدفاع عنه .

ومن هذا الفريق الأخير يوجد عدد كبير من أطباء القرن العشرين الذين

العمود الفقري حتى ينتهي في أسفل الظهر . وهذا المرض يعرف باسم مرض الظهر - TABES DORSA- LIS ويتبين بإضطرابات الاحساس في الوجه والذراع والساقين وعدم الإرتزان في الحركة وعلامات أخرى كثيرة تظهر في العين وفي عدم التحكم في عضلات اللثة وهذه الأعراض تؤدي إلى شحوب المريض وأصابته بالهزال والاكتئاب النفسي .

وفي الفصل الثامن من مسرحية «بيت الدمية» يصور إيسن مشهداً مؤثراً عندما يدخل الدكتور راتك ليفضي إلى نوراً بما في نفسه . انه يعلم أنه رجل محكوم عليه بالاعدام ، إذ أن المرض الحليث المستشري في جبهه الشوكي سيضيق عليه قريباً جداً ، ويعجز أن يتحقق من بلوغه مرحلة الأساس سيرسل إليها بطاقة تحمل في أعلاها صليباً أسود ليكون علامة على أن نهايته قد حانت . إن أمامه فصاً طياً واحداً سيرف بعده متى يدب في جسده الانحلال الأخير .

إنه غير آسف على موته ، ولكنه يأسف على أنه يدلف ثمن الملمات التي استمتع بها غيره . . . ويا لها من مؤزلة تبحث على الشخيرة ! أن يلهو ماجنا في شبابه لينفر السوس في عظامي آنا .

وتحاول نوراً أن تطرد الأفكار السوداء التي تسير على ، ولكنه كان قد صمم لى شيء آخر . لقد أقسم أن يعترف لها بحقيقة قبل مفادته الدنيا ، ولن تنس فرصة أنسب من هذه الآونة . . . انه ييها حياً لا حدود له . . . انه يذبها . . . ويتهر نوراً بلطف ولباقة ، فيسلم الدكتور راتك ، ولكن نوراً تحال أن تبون عليه قاتلة إنها وزوجها نورالد لا يستهان عنه وأنه يجب أن يواظ على زيارتها كلثامد .

الفصل الثالث من المسرحية يدخل الدكتور راتك وهو في حالة من المرح الطبيعية ، ثم ينهي إلى نوراً أن الأبلح الطبية قد انتهت إلى النتيجة

الحاسمة التي كان ينتظرها ، وينصرف راتك وهو في حالة غريبة من الصفاء . ويضي هيلمسر ، زوج نوراً ، إلى صنتوق بريدل ليفرخ محتوياته ، فيجد فوق الرسائل بطاقتين من الدكتور راتك عليهما رسم صليب أسود فوق اسمه فيقول هيلمسر متقبضاً : ويا لها من فكرة مقبضة . . . كأنها هويني نفسه فتجيبه نوراً : . . . نعم . . . هو يعني نفسه . وهكذا وضع الدكتور راتك بنفسه نهاية حياته عتسماً تأكيد من لا شيء يستطيع أن يوقف هذا المرض . ومن وجهة النظر الطبية لم يذكر إيسن شيئاً عن الدكتور راتك أكثر من أنه كان مصاباً بمرض وراثي في عموده الفقري ولذلك فإنه يمكن توجيه الكثير من النقد إليه وخاصة وأنه لم يتم باعطاء صورة عن خط سير المرض أو عن أعراضه أو تطورات ومضاعفاته ، اللهم إلا من ناحية الإحساس بالاكتئاب .

فإذا ما تجلوزنا هذه الناحية وتعرضنا للنساحة الفنية في اخراج شخصية الدكتور راتك على المسرح لوجدنا أن ثمة نقاطاً رئيسية ينبغي على المخرج والممثل الالتفات إليها .

إن الدكتور راتك يجب أن يظهر على المسرح في هيئة رجل هزيل ، يبدو أكبر سناً من عمره الحقيقي وقد تحطم جسمانيا بفعل المرض . إلا أن المرض مع ذلك لم يزل من خلقه النبيل وسلوكه الحسن وشجاعته المأدلة . وعلى المخرج والممثل أن يضعوا نصب أعينهم أن يكون الدكتور راتك موضعاً للسخرية سواء من ناحية مظهره الجسماني ، أو بسبب العاطفة المتأججة التي يشعر بها نحو نوراً ، التي تعتبر في سن ابنته ، بل على العكس تماماً يجب أن يراعى بأن يستحوذ

راتك على اهتمام الجمهور بعرضه والرتابة لحالته والتعاطف معه .

إن مراعاة هذه الملاحظات الجوهرية في الكثير من العروض الحديثة لهذه المسرحية في الخارج قد جعلت شخصية الدكتور راتك تبدو أكثر جدية وأقرب إلى الناس من شخصية هيلمسر زوج نوراً الذي يمثل عقلية عصر مضى وولي عصر كانت المرأة فيه تعاني من التخلف وكانت وظيفتها لا أكثر ولا أقل من لعبة يتسل بها الرجل .

شخصية أوزفالد في مسرحية الأشباح إذا كان إيسن قد لحس عامل الورثة لساً خفيفاً في مسرحية بين الدمية ، فإنه يجعل منه المحور الأساسي لمسرحية «الأشباح» أو «الأقدار التي تعود» إذا أردنا الترجمة الحرفية للكلمة الترويجية Dengangere .

لقد تعرض إيسن في هذه المسرحية لموضوع الأمراض التناسلية وانتقالها بالورثة ، وهو موضوع كان محرماً على من سبقه من الكتاب ، وقد اتخذ من هذا الموضوع أساساً لمحاورة النفاق الاجتماعي والتقاليد الاجتماعية الموروثة البالية ، كما هاجم إيسن في هذه المسرحية مشكلة القدر الذي يأبى إلا أن يلاحق الإنسان حتى يحصره حصراً ويحطمه في النهاية .

يصور لنا إيسن بطل المسرحية أوزفالد شاباً في السادسة والعشرين من عمره ، درس فن الرسم في باريس ، يبدو عليه القلق المستمر ، وتسهل إثارته لأنفه الأسباب ، ويضغط كثيراً على رأسه بيديه ، كما يقول عن نفسه إنه شخص محطم دون أن يوضح السبب في ذلك .

● شخصية أوزفالد في مسرحية الأشباح .

● الشخصيات المريضة في مسرح إيسن .

● دكتور راتك في مسرحية «بيت الدمية» .

فإذا كان الفصل الثاني من المسرحية نلاحظ أن ذاكرته تضعف ، وهو لا يستطيع أن يفي سبب قلقة من أمه . وفي مشهد مؤثر بين أوزفالد وأمّه تعرف أنه أثناء وجوده في باريس بدأ يشعر بلام شديد في رأسه وخاصة الجزء الخلفي منها ، وكان يميل إليه أن حلقة من الحديد تضغط حول رأسه وعنقه . لقد ظن في أول الأمر أنه الصداغ الذي كان يعصيه كثيراً وهو صغير ، ولكنه لم يكن صداغاً . وسرعان ما اكتشف أنه لم يعد يستطيع العمل . كان يشعر بأنه كسبح ولم يكن في استطاعته أن يتحمل صورة عمدة للأنباء . وعندما كشف عليه الطبيب انهال عليه بمئات من الأسئلة وأخيراً قال له إن الديدان تبيت في رأسه منذ مولده . وعندما حاول أوزفالد أن يستوضح الأمر من الطبيب ، أجابه الطبيب بقوله : « آثام الآباء يدفع لمنها الأبناء » .

وعكنا أن نستشف من الحوار في هذا المشهد أن أوزفالد مصاب بمرض ورثه عن أبيه الذي كان يبيع حياة أمة متحلة وأن المرض يتركز في رأسه الذي تبيت فيه الديدان منذ مولده . وهكذا يعود إسن بعد عام واحد من رحله لشخصية الدكتور رانك في مسرحية بيت الدمية ، إلى تصوير أوزفالد في مسرحية الأشباح وقد أصابه نفس المرض - الزهري الوراثي - ولكنه في هذه المرة أصاب البطل في حبه .

وفي رأيي أنه لابد لنا من وثقة أمام كلمة «الديدان» التي استخدمها إسن . فمن المعروف أن هذه المسرحية نشرت في عام ١٨٨١ وفي ذلك الوقت لم يكن ميكروب الزهري معروفاً ، إذ أن هذا الميكروب لم يكتشفه العلمائ شاولين وهوفمان Schaudin and Hoffmann إلا في عام ١٩٠٥ وقد وصفه بأنه حيوان فوخلية واحدة لولبي الشكل يشبه البيرسي في شكله . ليس إذن من المعجيب أن تحدث إسن عن هذا

الميكروب قبل اكتشافه بنحو ربع قرن وأن يصفه بالدودة ، وما أقرب الشبه بين البريمة والدودة !

وفي الفصل الثالث من المسرحية نرى أوزفالد في باريس فيبدو أوزفالد كثير العصية ، ناقد الصبر ، كثير الهياج ، شديد الأرق ، سهل الإثارة ، شديد الانكباب على الحمر ، ضعيف الفهم والإدراك . وهذه الأعراض كلها تنطبق على مرض الشلل العام الجنوني الذي ينتج عن إصابة المخ بميكروب الزهري .

ويصاب أوزفالد في آخر الأمر بنوبة حادة من المرض (نوبة احتقان في المخ) يتحول في انائها إلى طفل غرير لا يستطيع التفكير أو الحديث أو الحركة فيرقد أمام أمه لا حول له ولا قوة . ولست أجد في وصف هذه الحالة أبغ من الحوار الأخير الذي دار بين أوزفالد وأمّه مسز الفنج .

أوزفالد : يجب أن تعلمي أن التنب وعدم القدرة على العمل والصراع المستعمر ليست هي مرضي أحظقي . مسز الفنج : إذن فما هو المرض ؟ أوزفالد : لمرض الذي ولد معي (يشير إلى جيبته) يرقد هنا .

مسز الفنج : أوزفالد .. كلا .

أوزفالد : لا تبتكي يا أماء - تمن انه هنا .. ينتظر ... وقد ينجرف في أي يوم ... في أية لحظة .

مسز الفنج : يا للرب القاتل .

أوزفالد : اهبطي يا أماء ، ذلك ما أشعر به .

مسز الفنج : هذا غير صحيح يا أوزفالد . مستحيل ، مستحيل .

أوزفالد : لقد أصبت بنوبة منه وأنا في الحجاز ، ولكن سرعان ما شفيت منها . ولما عرفت حقيقة مرضي هاجني الرعب في قسوة ووحشية .. فبادرت بالمجيء هنا .

مسز الفنج : يجب أن تعيش يا أوزفالد ، وستعيش ...

أوزفالد : ولكنه شيء فوق طاقتي ، إن أصبح طفلاً تطعمني أمي يدها . أوه عظمي يتمزق رجاء .

مسز الفنج : للطفل أم تعرضه وتعني به .

أوزفالد : كلا هذا لن يكون أبداً . لا أستطيع أن أظل هكذا سنوات عديدة . وقد تخوتين وتركتيني على قيد الحياة . قال لي الطبيب إن هذا المرض قد لا يقضي على بسرعة . وصفه لي بأن تجاهد المخ تنبسط شيئاً فشيئاً حتى يصبح ناعماً كالحرير .

مسز الفنج : أوزفالد !

أوزفالد : وأخذت رغبتي مني . لو بقيت إلى جانبي لبادرت إلى نجدتي .

مسز الفنج : ماذا تعني يا حبيبي ؟ أهتلك عون في العالم أحجم عن تقديمه لك ؟

أوزفالد : عندما أصبت بالنوبة الأولى في باريس قال لي الطبيب : عندما تعادوك النوبة - وستعادوك - فلن يكون هناك أمل . ولكني أجيته بأن ساستمد للنوبة القادمة . نعم أنا مستعد (يخرج من جيب صداه السداسيل صندوقاً صغيراً يفتحته) أمي .. هل ترين هذا ؟

مسز الفنج : ما هذا ؟

أوزفالد : مورفين .

مسز الفنج : أوزفالد ... ولدي

أوزفالد : لقد جمعت منه اثني عشرة حبة .

مسز الفنج : اعطيني حبة

الصندوق .

أوزفالد : ليس الآن (يضع

الصندوق في جيبه) .

مسز الفنج : يا للساء .. هذا ريق

طاقة البشر .

أوزفالد : ولكن يجب أن تتحمل ..

لو كانت رجسنا هنا لقلت لذلك شيء .. ولسرجهوياً أن تبذل إلى

إنقاذتي .. ولعلقت . أنا ولي أنها

كانت ستضل .

مسز الفنج : ابداً .

أوزفالد : لو هاجني الربوب ورائتي أرقد أمامها لا حول لي ولا قوة مثل طفل رضيع ، ضعيفاً ، خائر القوى ، فهو فاقد الأمل .. لأيد أنها كانت تسمل غموضي بعد فترة قصيرة .

مسز الفنج : شكراً لله أنها ليست هنا .

أوزفالد : إذن فالواجب يدعوك إلى انقاضي .

مسز الفنج : أنا ! أمك !

أوزفالد : يكفى اتك أسمى لتتدفني .

مسز الفنج : أنا التي أعطتك الحياة ؟

أوزفالد : لم أطلب منك الحياة .. وأية حياة أعطيتني .. ستأخذيني بيديك وبعد أخذ ورد تنفتح مسز الفنج النافذة فقد أشرقت الشمس ويظهر في الخارج منظر الثلوج والجبال تلعب تحت أضواء الصباح تطغى مسز الفنج المصباح ثم تعود إلى ابنها أوزفالد .. ولكن ماذا دهاء ؟ لقد جماته النسوة وبها هذا جالس في المقعد بلا حراك .. لقد أصبح كاطفل الرضيع خائر القوى مشلول العضلات فاقد الأمل ، ثم يشخص إلى أمه بنظرات خالية من أي معنى وهو يقول :

أوزفالد : الشمس .. الشمس . ثم يظل يكرر هذه الكلمات بصوت لا تعبير فيه وقد استرخت عضلاته ووجهه فقد التعبير وعيناه تحقدان في الفضاء حتى يسدل الستار .

وقد انتقد المحللون التفسيرين الموقف الأخير الذي ينفجر فيه أوزفالد على أساس أنه لا يتفق مع الحقائق العلمية ، إن كنا نعتقد أن مستزلمات التركيز الدرامي والاضطرار إلى اختصار الزمن في المسرح يمكن أن تكون شيئاً لا يمين في هذه النقطة ، وخاصة إذا أخذنا في الاعتبار أن الأطوار الأولى من هذا المرض السمي بالشلل الجنون العام قد صورت

بسرعة ، كما أن بطلنة المسرحية الأم السينة الحظ التي تحولت إلى مثل متحرك للشقاء بفعل خيانة زوجها المنحل السوء السلوك تتكاتف مع النواحي الطبيعية للمسرحية في جذب انتباه المتفرجين وترك تأثير لا يمحى من نفوسهم مهما كانت الأخطاء في ذكر تفصيلات المرض الدقيقة .

ولقد كان دور مسز الفنج ومازال من الأدوار التي تمتع القيام بها جميع ممثلات أدوار الأم في جميع مسارح العالم ، بينما نجد أن دور أوزفالد لا يرغب في أدائه إلا القليل من الممثلين الذين كثيراً ما يستهيم تصوير أعراض المرض في مرحلة مبكرة من مراحل المسرحية كما يجدون في موقف الأنياب الذي تنتهي به المسرحية فرصة ذهبية لاستعراض براعتهم في أداء الشخصيات المربضة .

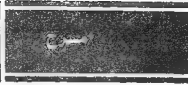
وقد أخبرني المرحوم الأستاذ فتوح نشاطي أنه شاهد مسرحية «الأشباح» في عام ١٩٢٦ في عرض قدمته فرقة إيطالية على مسرح تياترو الكورسال بإشارة عماد السنين (مكسان داود عسيس الحالي) ، وكان يقوم بدور أوزفالد الممثل الإيطالي الكبير زاكوني الذي كان يبلغ عمره في ذلك الوقت ثمانين عاماً وكان ضخم الجسم بارز الكرش ، في ضخامة المرحوم جورج أبيض أو ربما أكثر ضخامة ، ولكن أدامه العميق للفردوس لدور أوزفالد حبيب عن أعين المتفرجين ضخمة جسمه وكبر سته ، ولم يروا فيه إلا شاباً في مقتبل العمر معتل الصحة ينهش جسمه ذلك المرض الحليث . وقد كان تأثيره في المتفرجين عميقاً لدرجة أسالت الدموع من عيونهم . وفي آخر العرض وقف المرحوم فتوح نشاطي وعزیز عبد بلهان أكفهما بالتصفيق لمدة أكثر من خمس دقائق وهما مشدوهان لسرعة أداء ذلك الممثل الجبار . وقد سمعت نفس الشيء أيضاً من المرحوم الأستاذ أحمد علام .

وما هو جدير بالذكر أنه عندما عرضت مسرحية «الأشباح» في إيطاليا

نسب بعض النقاد نجاحها إلى التأثير الذي أوجدته أراء سيزار لومبروزو - CE-SARE LOMBROSO ، وذلك العالم الذي كان أول من نادى بوجود الصلة بين الورثة والجريمة وأرساه على أسس علمية ، والذي هيا التربة في رأي أولئك النقاد لفهم شخصيات إيسن والمشكلات التي تثيرها مسرحياته على ضوء ارتباط الرذيلة والجريمة بالتكوين النفسي والوراثي للفرد . وقد رد لومبروزو نفسه على رأي أولئك النقاد بقوله إن رأيهم هذا قد أضفى عليه شرفاً كبيراً ، وإن كان يعتقد أن مدى انتشار تعليمه بين الجماهير قد بلغ فيه كثيراً . وقد أبدى لومبروزو في الوقت نفسه ملاحظته بأن الحقائق التي قد يرفض أهل العلم الاعتراف بها كثيراً ما يتلفها ويعتنتها أهل الفن والأدب . ودلل لومبروزو على صدق ملاحظته هذه بقوله إن الشخصيات التي صورها من الطبيعة المصورون والنحاتون والأدياب يظهر فيها الإحساس بالصدق والواقع بالرغم من مخالفتها للتعاليم التقليدية التي يؤمن بها العلماء . وفي رأي لومبروزو أن هذه الحقيقة قد أكدها بجلاء ووضوح النجاح الذي لاقته مسرحية الأشباح لدى الجماهير .

ومهما يكن من أمر المسאלفات التي انتقدتها العلماء في مسرحية الأشباح إلا أنهم أشادوا بالطريقة التي إتبعها إيسن في تصوير العقاب الذي يقع على أوزفالد نتيجة لسلوك أبيه المنحل ، وخاصة أنه ككاتب مسرحي اضطر إلى ضغط الأحداث والإحساسات في مجال زمن ضيق لا يتعدى بضعة أيام بقصد إحداث اثر درامي ضخم في جمهور المشاهدين .

وعلى أية حال فإن العصر الذهبي لحلم المسرحية له مضي ولى ، وخاصة بعد انحصار مرض الزهري بعد اكتشاف عقار البنسلين ، وإن كانت شخصياتها ومثيلاتها الكثيرة في أعمال إيسن الأخرى كثيراً ما تظهر في صورة متطورة حديثة في العديد من الأعمال الدرامية المعاصرة ◆



مولد ياسيد

عرض مسرحية بلدى يابلدى

أمير سلامة

التراث هدفاً في حد ذاته بقلدر ما يراه قوة دافعه للتقدم تتأمل من خلالها الحاضر عن طريق استشراف الماضي .

والمؤكد أيضاً أن القيم الدرامية في نص رشاد رشدي رغم بعض ملاحظاتنا التي ستوردها بشأنه هي التي كفلت للعرض القدره على التواصل الجماهيري وإثبات الوجود بعد مرور هذه الفترة الزمنية الطويلة واختلاف الواقع الذي كتبت المسرحية تعبيراً عنه وضيقاً به ونقداً له وهو واقع النكسة ، فالعين لا تخطيء الاسقاط الواضح الذي تحمله المسرحية على النظام القائم في تلك الفترة من تاريخ مصر والذي انتهى إلى هزيمة ٥ يونيو الحزيرة . وتشير شخصية متولى بالذات (أحد مريدى السيد البدوي) وأعوانه إلى بعض رموز هذا النظام . فمتولى التأثير الغضبان بدلا من أن يتجه بأعوانه إلى تطهير البلاد من الغزاة الكفار إذ به يزيح حاكم البلاد إبراهيم من الحكم ليتولاها ، وسرسلان ما يتحول أحواله بدورهم إلى عماليك يقيمون الظلم ويمنعون عن الحق الفوت ، ويتاجرون بالعباد . وتضيق كل تعليمات متولى لأعوانه بإقامة العدل بين الناس والاحتكام بعينهم وأحوالهم وعزل المالك الذي صار النظام الجديد جزءاً من تكوينهم ، وعندما يرغب متولى أن يفقد أتباعه إلى محاربة الفزاة يصبح الأمر حال ذلك أن رجاله قد أصبحوا بدورهم عماليك فكما يقول الراوي إذ لم يكن من المصحح به في أى مكان أن يدعو المملوك الناس للحرب والنضال إلا بالذن وأمر المملوك الأعظم مولاهم جميعاً السلطان وهكذا بإسادة

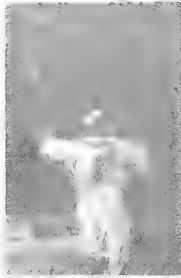
ويثير عرض مسرحية بلدى يابلدى مرة أخرى كيفية معالجة مادة التراث الذي ما يزال البعض يصير عليه ضرورة أن تتخذ قالباً مختلفاً عن القالب الدرامي وصولاً إلى صيغة أصيلة للمسرح المصرى فينتهى الأمر غالباً بمثل هذه الأعمال أن تخرج مسخاً بلا معنى في حين لا يرى البعض مثل هذا التعارض بين التراث وقالب الدراما التقليدى باعتباره الصيغة الوحيدة للتعبير عن صراعات النفس الانسانية والقوام الأصيل لعرض مسرح حقيقى قادر على التواصل الفعال مع الجمهور . والمؤكد أن رشاد رشدي كان أحد هؤلاء البعض المتمسك بقالب الدراما والذي لا يرى

بعد نحو عشرين عاماً من عرض مسرحية بلدى يابلدى التي كتبها الدكتور رشاد رشدي مباشرة بعد نكسة ٦٧ يحى عرضها هذه المرة عام ١٩٨٧ في مكانها الطبيعي على مسرح السمر المتصدر لتقديم أعمال التراث المسرحية . ولقد كان من الطبيعي أيضاً أن يلتقى المخرج عبد الرحمن الشافعى صاحب التجارب العريضة في تقديم مسرحيات التراث برشاد رشدي الذى اسهم في هذا المجال بعدد من المسرحيات تعتبر من أنفج ما كتب إن لم تكن تمثل المسار الصحيح والإخلاص لموهبته المسرحية ومن بينها أفرج بسلام وبلدى يابلدى وشهر زاد .

يا أفاضل ياكروم فضلت الحال زى ما هي) .

والحال الذى انتهى إليه متولى وأصبحت ثورته وغضبه فيه حبيسا . داخل صدره بعد أن استطاع اتباعه عزله من الناس الذين أصبحوا لا يفرقون بينه وبين الحاكم الذى عزله برهام هو نفس الحال الذى انتهى إليه السيد البدوى الذى كان يطلب مريدبيه بتحرير الناس من أسر أنفسهم ليصلح حالهم وينطلقوا إلى محاربة أعداء المسلمين فإذا بهم يحولونه إلى مجرد شيخ ذى كرامات ينسجون من حوله القصص الخرافية يلهو بها الناس ويستغلونهم فأفقدوهم بذلك القدرة على فعل أى شيء وعندما ينزل إليهم السيد البدوى في ختام المسرحية مطالبا بأهمهم بالجهاد يجيئونهم ويصيحون في وجهه (مدد ياسيد يابدوى .. اغشأ ياسيد اغشأ) . وهكذا يعزل المريدون السيد البدوى عن رسالته ويقطفون شعله النور الخروجه في صدره كمثل ما فعل أتباع متولى الذين حولوا ثورته وغضبه من أجل الشعب إلى نغمة . وهكذا تجسد المفارقة الدرامية في مسرحية بلدى يابلدى التى صهر عنها الراوى بقوله وهى دى المأساة .. ده الكرب اللى جنبه كل كرب بيرون .. الفرق بين اللى عاوزين نعمله وبين اللى فعلا بيكون) .

وإذا كان الأخوان والمريدون هم بعينهم السبب في سقوط كل من السيد البدوى (رجل الفكرة) ومتولى (رجل السيف) بعد أن زاغ هدفهما وضاعت رسالتهما واستحالت صورتاهما أمام الناس إلى عكس الصورة الحقيقية اللى يريدوا كل منها لنفسه أو كما عبر عن ذلك السيد البدوى ، بقوله ونحن بامتولى لا نضعن ما نريد لأننا لا نملك ان نكون لأن من حولنا هم السنين يصنعونناهم الذين يملكون أن نكون أو لا نكون كيا يريون) .. إذا كان ذلك قد حدث في مسرحية بلدى يابلدى فإن بعض المقولات التى تطرحها المسرحية تستقيم مع تراجيديا متولى ، في حين تبرز شيئا من التناقض في تراجييد السيد البدوى .. والمقولة الأولى التى تطرحها المسرحية هي كيا جاء على لسان السيد البدوى (لا يملك تحرير غيره الا من حور نفسه) وهى تتطابق بالفعل على متولى الذى برغم أنه باع ما يملك ووزعه على الفقراء إلا أن اغراء الحكم هو الذى جعله يتناقص عن رد أعداء البلا على اعقابهم واستحال آخر الأمر هو اعوانه إلى ممالك يقيمون بأمر الملوك الأعظم مولاهم السلطان .



● كمال ممدول فى دور (المتولى) بلدى يابلدى

أما السيد البدوى فقد استطاع أن يتصبر على رغبات نفسه المتمثلة في اغراء فاطمة بنت برى والتي تعد بمثابة المقابل (في اعتقادى) لرغبة الحكم عند متولى ، ولقد خرج السيد البدوى في المواجهة التى فرضها على نفسه كيا يقول الراوى (بانتصار وأى انتصار) .. ولكن السيد البدوى رغم ذلك لم يستطع تحرير ولا واحد من أتباعه الأرميين بما فيهم اطهرهم متولى وحق تحريره لفاطمة بنت برى من دنسها قد استحال لديها من عشق شهوان إلى هيام جنوى بالبدوى يقترب من درجة المعبودية ولا يمكن أن يكون تحريرا للغير من قبل من حور نفسه . ومثل المقولة الثانية التى جاءت اكتشافا على لسان متولى وهى لا أحد يستطيع تحرير الناس الا انفسهم) تغليب لفكرة الحل الجماعى في مقابل الحل الفردى

وتكامل المقولة الأولى في ذات الوقت ولا تنفيها والذى يمثل طرحها مع تحققها سلبا في حالة متولى وعدم وجود ما يحول دون تحققها إيجابا في حالة السيد البدوى انفصال ظاهر بين الفكرة والبناء و مسرحية بلدى يابلدى ، ولذلك فانه ينشأ تستقيم كافة المقولات التى تطرحها المسرحية والمقدمات التى تظهر عليها شخصية متولى مع ما انتهت إليه هذه الشخصية من سقوط فإن ذلك لا يستقيم بنفس الكيفية مع شخصية السيد البدوى التى لا يوجد مبرر دوائى لسقوطها الا العزلة التى فرضها على نفسه (كما حاول الا العداد أن يبرز ذلك) وهى عزلة لا تتفق مع الاطار العام الذى رسمه المسرحية لهذه الشخصية باعتبارها شخصية غير متواكفة

شديدة الاهتمام بما يحدث للوطن والناس تقبل التحدى والمواجهة . وإلى جانب هذا التناقض الذى اعتقد بوجوده في المسرحية فإن هناك ملاحظة أخرى تتعلق بنسيج العمل وهو ما سميته تجاوزا التكرار المدرسى (ينسحب هذا العيب على كثير من مؤلفات الدكتور رشاد رشدى) فالفكرة الواحدة يتم تكرارها أكثر من مرة ، وعلى سبيل المثال فالزوجة (غريبة) التى اختطفت من زوجها (حنين) وهو نائم كناية عن ضياع الوطن في حالة من الغفلة يكررها المؤلف مرورا أخرى في عجيبة التى أختطفت من حبيبها حسن قسرا (وهو أمر يختلف عن التوبيخ المراسى كيا أفسرنا إليه في حالة السيد البدوى ومتولى) . وهاتان الغفستان وإن كان ثمة مبرر لوجودهما توضيحا لفكرة ضياع الوطن الممتدة في التاريخ لما اجتبتها



على مستويين زمينين أولهما زمن السيد البلوى (حسن) وثانيها الاحتفال بوليد السيد البلوى بعد مائة عام من أحداث الزمن الأول (حسن) إلا أن ما ضعف هذه المعالجة في (قنديل) أن الشخصيات التي قدمها المؤلف في المستوى الزمني الثاني (زمن السوكند) والمتشعبة في (حسن القطاطرى ومناز ضارية الودع وابو النعب الحاوى) سرعان ما أهلها وبقيت تثير خلطاً في المسرحية لما يقابلها من شخصيات في المستوى الزمني الأول (حسين القطاطرى وزين أبوها ضارية الودع وابو العجب الحاوى) أكثر مما تعتمد الفكرة التي قصد إليها . كذلك نجد العديد من حكايات الملوأى (المقابل لشخصية البهلولى مسرحيات شكسبير) تقطع الحدث الدرامى توضيحاً لفكرة الضياع ذاتها التي يلح عليها المؤلف بصورة صارخة ومباشرة أحياناً ، أما التذاه التكرار (بلدى يابلدى) على طول الرواية خاصة في لحظات اشتداد الظلمة فأراه مطلوباً كنتمة دالة للثيمة الرئيسية وإن جاوز في ذلك الحد . وكل تلك الملاحظات التي ستناها لا تقلل كثيراً من القيمة الدرامية لمسرحية بلدى يابلدى التي تعتبر واحدة من أبرز أعمال المؤلف . ولقد كان منتظراً من الأعداد (التى لا أمل اليه في المسرحيات العربية التي يمكن للمخرج باستخدام أدواته عمل مايلزم لتوافق النص مع الظروف المحاصرة للعرض) أن يختصر بعض الشيء فيها هو قابل في النص من حلف مثل التكرار الذى أشترت اليه من جهة وما قد يشير إلى ضياع الوطن (الذى لم



لقطة من العرض المسرحي

بعد له عمل الآن بفهميه وقت كتابة النص) من جهة أخرى وهو الأمر الذى حاول الأعداد جزئياً علاجه فخفضت صبيحة بلدى يابلدى شيئاً ، كما جرى حلف بعض الشخصيات مثل شخصية روجية التي هي أصلاً في يدهى (روما) جعله سيده التاجر مراد ينتكر في زى فتاة لأنه لم يكن يستطيع بيعه قبل أن يصبح عملاً وهو تكرر مقلوب (بلا معنى) لشخصية عجيبة التي اختطفها المالك من غطيتها (حسين) فهربت منهم متكررة في زى الولد (صابر) ، ولكن بقيت شخصيتى الرجلين اللذين ضاع من كل منهما أمرته على حالهما وإن زاد الخلط على المشاهد في (الأعداد) الذى حلف (زمن) للولد) وأصبح شخصيات المستويين معاً . وفي

مقابل هذا الحلف فقد أقلل الأعداد النص (الذى يعتبر واحداً من النصوص المطلوبة) بالكثير من المشاهد التي جاء ذكرها على لسان الراوى فصيقت درامياً مثل مشهد (اللقاء بين قمر واحد مريدنى السيد البلوى) وبين فاطمة بنت برى . ومع أننى أشهد أن بعض هذه المشاهد التي صاغها الأعداد جاءت قوية ومتسقة مع أسلوب المؤلف لى حد يثير الإعجاب إلا أننى لا اعتقد أنها أضافت شيئاً جوهرياً للنص بل جعلت العرض من فرط طوله (نحو أربع ساعات) مثيراً للاملال إلى حد ما خاصة وأن الأعداد أحال النص المقسم إلى فصول وثلاثة لعرض من جزئين مما زاد العبء على المشاهد (جرى مزيداً من الحلف بعد ذلك مما جعل العرض كما شاهدته بعد نحو أسبوع من بدايته عرضيه يبدو أكثر تماسكاً) .

وأما مجاءة في نشرة المسرحية على لسان مامسى (بمجموعة السامر) من أن ما قدم عن نص رشاد رشدى على السامر باسم (مولد ياسيد) هو رؤية جديدة لنص (بلدى يابلدى) تقوم على دراسة العلاقات بين مختلف القوى الاجتماعية والتيارات الفكرية بدلاً من التبرة الصارخة بحثاً عن الأرض التي ضاعت والتي املتها ظروف تقديره عام ٦٨ - فلا أظننى آثره - ولا أظن أن حلف مشهد هنا وقبول مشهد سردى إلى مشهد درامى هناك أو استبدال مرارة بعبارة وتقديم مشهد على مشهد آخر أو حتى التركيز على بعض المشاهد التي أصبحت ملحمة في واقعنا الحالى مثل الهوس الدينى والمماناة الاقتصادية قد غيوت جوهرياً من صلب البناء الدرامى لمسرحية (بلدى يابلدى) (الذى أظن أن مجموعة السامر وعمل رأسها المؤلف والنقاد المسرحي (مهدي الحسيني) كانت حريصة على أن لا تعصف به .

ومن جانب آخر يمثل عرض مسرحية (مولد ياسيد) بالنسبة للمخرج عبد الرحمن الشافعى مرحلة جديدة في تطوره الفنى بدأها بعرض مسرحية (سيرة) بين هلال) ليسرى الجندي ، وفيها يظهر اهتمام المخرج جديداً بالبناء الدرامى فيما يخص من نصوص . وإذا كان عبد الرحمن الشافعى قد استعمل عمله للمسرحى بسداً من (على الزريق) بالتركيز على عنصر الفرقة فانه قد وصل في بلدى يابلدى لى إلى التوازن بين هذا العنصر والقيم الدرامية والفكرية



لقطة من العرض المسرحي

للعمل الذي يخرج به وحسب وأما إلى ما هو أبعد وهو جعل عنصر الفرجة ثانويا بحيث لا يكون مستهدفا في حد ذاته وبحيث تستمتع به كأحد العناصر المنصهرة في نسج العمل ككل وفي (مولد ياسيد) يسخر المخرج كل إمكانيات العرض من موسيقى (مجدى عبد الرزاق) وديكور (حسين العزى) إلى جانب أداء الممثلين في خدمة النص المسرحي والخفص أساما على توصيل رسالته للمشاهد في أيقاع شديد الانضباط وأداء هادئ به الثبوة ، وقد كان موفقا حقا عندما جعل الموسيقيين والمثليين يتواجدون على خشبة المسرح بغير أن يتعدوا إبراز هذا التواجد للجمهور كما كان يفعل في عروض سابقة ، فأعطى للعرض إطاره الشعبي دون مناقجة ، كما استغل في ذلك إلى جانب

بعض الماويل المتعلقة من السيرة ذاتها أفعال (عزت عبد الوهاب) التي بلغت ذروتها في ختام العرض عندما يلوح رسالته بمبارده المثلون معا (ما تفكروش أن الطوفان ها يحوشه فرد غير لا تكون كل الأيديين ممدودة سند) . ولم يتعمد كل الإطلاق استعراض العضلات فلم يسرف في التشكيلات الجمالية الا لضرورات تعبيرية . واستخدم مؤثرات إضافية في اقتصاد شديد (وإن بدت غير متقنة لئلا مشاهدك (المعرض) فلم يستخدم (الفلانش) الا في مشهد اكتشاف السيد البدوي لحقيقة ما انتهت إليه رسالته واتكساره المروع وسط مريداه ، ولم يلجأ إلى جعل (الشيخ خلوصي) يظهر من بين مقاعد المتفرجين في ذروة اكتشاف حاله الضياع الماكلة في ختام العرض منها ما به بالانزعاج ثم بأن يجعله يرتقي شرفة السيد البدوي ليقف في مستوى أعلى من باقي الشخصيات في إشارة بارعة لسيادة الشعب المستوية ، وإن لم أتفق معه في وضع كرسي السلطان الذي أصبح يجلس عليه متولى فوق شرفة السيد البدوي فقد أحدث هذا خلطا في فهمنا لشخصية السيد البدوي التي هي بعيدة كل البعد عن طمع السلطة وكذلك في إظهاره البدوي لحظة نزوله إلى الشعب حاملا سيفا ، وهذا المشهد وإن كان كما أراد المخرج له أن يكون تجسيدا لحلم البدوي بالانتصار على الأفاعيل إلا أنه ضاعف الخلط بالنسبة لجمهورنا لهذه الشخصية التي لم يكن لها يوما سلاحا سوى (الفكرة) فضلا عما يمكن أن توحى به هذه



● أحمد ماهر (السيد البدوي) ، رضا الجليل (شيل)

الدلالة من اشارات لا أعلن الشافعي بقصدها . كذلك وإن كنت أسجل أصحاح التكوين الذي صممه حسين العزى على هيئة ملال ترتفع عند قاعدته شرفة السيد البدوي إلا أن الحامة التي صنع منها الديكور (رما إمعانا في استخدام عظمة شعبية) ظهرت كما لو كانت مجموعة من أقفاص (الدجاج) رصت فوق بعضها البعض فبدت للأسف مثيرة للقيح .

أما عن الممثلين فقد واصل (أحمد ماهر) بنجاح أداءه لدور البطل الشعبي المتكسر الذي يذاه بمسرحية (صرأي) واستطاع ملتجأ إلى الأداء الداخلي الذي يكاد أن يكون مستحيلا في مسرح تموزه الحميرية مثل مسرح السامر أن يبرز شئ المشاعر المتضاربة في نفس بطل يريد أن يشع ضوءا حل من حوله فيملأ الظلام داخله : وقد ساعده على ذلك قدرته على التحكم الفائق في ملامح وجهه إلى جانب نبرات صوته التي تتميز بالثقل والعمق معا وإن لم أجد ميرا لسموحيه التي أصبر أن يذرفها في نهاية العرضين على المواء (مولد ياسيد - صرأي) . وينفس الكيفية بسرع (رضا الجليل) في التعبير عن مشاعر الغضب والثورة التي لا تجد لها متفقا عند البطل متولى ألا تجرعه من الداخل دون أن يلجأ إلى الميولوجيا والحطاية التي يغري بها الدور ، كما تألفت (مائل زكي) في دور فاطمة بنت برى وهي وزن كانت حديث العهد بالمرح الا أنها بدت راسخة القدم فوق خشبته ، وتعتمد براعتها إلى تحكمتها الصارم في أداها الحركي والصوتي وقدرتها على التنوع في

ذلك إلى أبعد ما تستطيع ، مع الاهتمام بأدق التفاصيل في التعبير المسرحي كاللفتة وإشارة اليد ولحظات الصمت والسكون ، باختصار لم تزد دورا كبيرا وحسب وأما قدمت درسا لولا أنها في متولجها العزى كانت أنفسها أن تقطع عما كان يستلزم منها مرأنا أطول كي لا تقتل صورتها كمثلة مثيرة للإعجاب حقا ، كذلك أجاد على حسين في أداء دور الملائكة معطيا بمهارة البعد المتنافسي لهذه الشخصية الكورسية الرائعة . وإلى جانب هؤلاء فإن باقي الممثلين أدوا جميعا أدوارهم في القدر محسوب ومن بينهم عصام الشويحي (الدرويش) ، هند الجندي (منار) ، ضياء عبد الحافي (أبو الذهب) ، طارق كاسمل (خلوصي) ، إبراهيم الجمل (حسين الفطاطري) ، محمد عبد المقصود (الشيخ يوسف) ، محمد رحوم (حسن الفطاطري) ، عزة بكير (عجيب) ، محمد بشير (أبو الذهب) ، سعاد محمد (زين أبوسها) ، محمد الطرخي (الشيخ السطوسي) ولم يكونوا جميعا بارعين وحسب وأما ملتزمين كثيرين متكاملين همه أن يقدم عرضا جيدا ، وتلك هي روح العمل بحق في المسرح الاقليمي (روح الجماعة) التي تمثل أبرز خصائصه ، أوجه التحية أيضا إلى فريق الإنشاء الصحفي والمثليين الشعبيين وعلى رأسهم صافي الصورت الشعبي فاطمة سرحان وخضرة محمد خضر التي أفت دورها بنفس الخماس والتفاني الذي أدته به في عرض الستينات من انخراج لجلال الشرقاوي ولا يزال عالقًا بالذهن: 



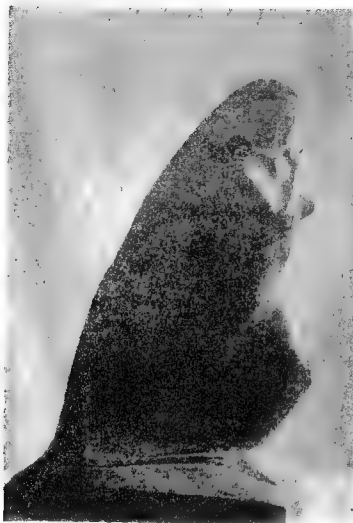
البحث عن ملامح

محمود بقشيش

- ولد الفنان عبد الهادي الوشاحي عام ١٩٣٦ بمدينة المنصورة .
 - تخرج في كلية الفنون الجميلة قسم النحت عام ١٩٦٣ .
 - يعمل مدرساً للنحت بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة .
 - سافر إلى باريس عام ١٩٦٥
 - أقام في أسبانيا من عام ١٩٦٧ حتى عام ١٩٧٠
 - أقام في إيطاليا من عام ١٩٧٠ حتى عام ١٩٧٤
 - عاد للعمل بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة عام ١٩٧٥
 - أقام في أسبانيا مرة ثانية ابتداء من عام ١٩٧٥ حتى عام ١٩٧٨
 - شارك في الحركة التشكيلية المصرية منذ عام ١٩٦٥
 - مثل مصر في عديد من المعارض الدولية الجوائز - أهمها :
 - جائزة الدولة التشجيعية في النحت عام ١٩٨١
 - وسام العلوم والفنون من الدرجة الأولى ١٩٨١
 - الجائزة الأولى في النحت في المعرض العام عام ١٩٨١
 - الجائزة الثانية في بيشال ايتا الدولي عام ١٩٦٦
 - الجائزة الأولى في صالون القاهرة عام ١٩٦١
- عندما عُرضت أعماله واستشرافه للفنان عبد الهادي الوشاحي ، للمرة الأولى ببنتلي القاهرة الثالث ، لفت أنظار النقاد ، والفنانين ، والجمهور إليه . وتتنوع أشكال الاهتمام ، وتباين ، ودرهم ذلك ، لقد كان هناك إجماع .. جاء صريحاً أحياناً ، مكتوباً أحياناً أخرى حول المحضور المقامه هذا الشكل المتحوت .. ففي المنحوتة جرأة في التكوين ، وحسوية في الأداء وخروج على الطابع

الفنان موقف - لذلك أحاول أن أؤكد موقفى تجاه قضية الانسان بصفة عامة والانسان المصرى بصفة خاصة - وهذا هو الوجه الاول للقضية - أما الوجه الثانى هو معالجتى لذلك برؤية وتناول جديد - بل وهناك أيضاً وجه أو بعد ثالث للقضية - وهو - اننى أزعج أن النحات هو السالك الشرعى للفراغ - لذا يجب تفخذه المباشرة وتحير المباشرة بسيطرته على الفراغ المعماري والميدانى فى بساده - ومن هذا المنطلق - أحاول بأعمالى النحتية أن تستعيد الفراغ الذى تمتلكه - وهى قضية لها أبعادها بين أعمالى وأعمال النحاتين الآخرين وبين المقتضيين الرسميين لشرعية حقوق النحاتين للفراغ النضوى من النحت المصرى المعاصر .

عبد الهادي الوشاحي



السكون، الذي يميز المتحونة المصرية المعاصرة - سواء التزمت الأصول المصرية أو خرجت عليها - وفي نفس الوقت تعبير عن أحلام واقع إنسان لم تنطقه أمه بعد . ولقد أيقظ التشاغل في الذاكرة طيوف متحونات أخرى ، لا يجمعها الزمان ، ولا المكان ، ولا الأسلوب الفني . . . وإن جمعها وشائج تربط هذا التشاغل . أول طيف لمع في الذاكرة كان طيف ثمال « نصر ساموتراس » [١] ، وتلاه تشال « مدينة بلا قلب » للفتحات الروسية الأصل « أو سيب زامركن » [٢] ، وتشال « الحبسين » لفتاتنا المصري « محمود مختار » ، والتشال « الثلاثة ظلت » و « متزال » صركاً لتوازع الحلق لدى عديد من الفنانين ولم تولد تلك الأعمال الفنية ميلاً شيطانياً ، بل ولد كل منها في سياق ثقافي مختلف ، فارتبط ثمال « ساموتراس » والإخري في « بطلان عليه الأسلوب » والبرجاصول « نسبة إلى ملكة برجاصول » التي تميزت متحوناتها بالطابع الدينامي « وانزعجت تعبيرية » و « زامركن » الحرقفة بالكلمية التي ولدت في فرنسا ، وارتبط « مختار » بالفن المصري ، أو بالكلاسيكية المصرية - كما أفضل [٣] - وبين هؤلاء الذين ألهوا في الذاكرة نرى « الوشاشي » قد اختار لنفسه طريقاً حاول به أن يقيم جسور التواصل مع إنجازات الفن المساصر الأوربي . . . وبالذات الأسلوب التكعيبي ، دون أن يسطع الطريق على نفسه مع « جومور » الكلاسيكية المصرية .

○

المرأة الأسطورية . . هي القاسم المشترك بين « ساموتراس » و « الحبسين » ، و « وامتشراف » ، فهي « إلهة » « عند الكمال الإخري » وهي « الوطن » « عند مختار » - الذي كان مفتونا ب « ساموتراس » وهي « زرقاء الجملة » « عند الوشاشي » . وليس نادراً على المرأة ، أن تجسد رمزاً قوياً . . يستهدف المستقبل ، أو رمزاً للحرية التي تقوده الشجب [٤] ، بل التادير هو أن تظهر مهرومة . متسكرة . على التقيض من « الرجل » الذي يقنع عليه - في معظم الأحوال - صبه التكسار ، والتمزق ، والأحراج . . لهذا استمارة ، و « زامركن » عوداً لمتحونة كثيرة « مدينة بلا قلب »

يجمع بين تلك المتحونات ، أيضاً ، الطابع الميذا ، و « ساموتراس » تنوج - لو كانت تنوج - جعاً معمداً في الهواء الطلق ، و « مدينة بلا قلب » تحمل ميداناً بروتورام ، بينما ينتظر « الحبسين » ، و « وامتشراف » ما يجود به الأمل من ميادين وميزانيات ، وأصراراً

في الوقت الذي اختار مبدع المتحونة الإخريفة ، و « زامركن » ، و « الوشاشي »

وضماً معقداً للعمل الفني . . اكتمت متحونة « مختار » بالأسلاسة ، والبساطة القسرونية . اختار المثال الإخريفي لتمثاله المتوج لحظة المبروط على مقعدة السفينة ، واختار لكنته التمثال أن تكون « فعلاً » ، و « رد فعل » ، « فعلاً » ، بروجوما ، و « رد فعل » « لفرة خير عربية » ، ولكنها مؤثرة . . هي قوة الربيع ، التي تفسط على ثوب الإفة الرقيق ، التفضاض ، وتندلع جسدياً إلى الحلف ، فتبرز بقوة التقيض - عطشاً للجسد الأثني ، وشجاعة ميماً - لقد جعل المثال من « الثوب » وسيطاً . . ينفع من عريضة الجسد ، وعن عفته أيضاً [٥] ، كما سجل بضمته الربيع في نفس الوقت .

وكما التزمت متحونة « ساموتراس » بمفهوم عصرها في « الكنتة والقروم » ، والأحضان بوساطة تعبيرية شطبة كالتاب ، ارتبطت متحونة « الحبسين » بمفهوم الكلاسيكية المصرية بالمارش . فاحتفظ « مختار » بكتة صريحة . راسخة . متحلة . لا فرق فيها بين غطاء ، وجسد مغطى . ومن لم كان لا مفر من مقاومة الإعجابات الحسية المباشرة ، وولها إلى

منطقة التامل الذهني . ذلك لأن « درجة » ارتباط « مختار » بمفهوم يرفض العارض [٦] ، والوقت قد وضعه ، دون شك ، في موضع لا يتخلو من المخرج . فهو عندما لود أن يبرح من لحظة عاصفة ، وأن يميل من الكنتة كيانه يتبرح بالفعل ، ورد الفعل . . كان عليه أن يتخطى حاجز كسوية النخوة القسرونية ، وحاجز « التاب » الأخلاقي ، وأن يستلم من إنجازات الفن المعاصر ما يهتبه على هذا ، وإن كان لا يد من الاعتراض بأن « الحبسين » كان محاولة أولى للتصرد . شديد الحذر - على التزامه بأصول الكلاسيكية المصرية ، ولا يد من الاعتراف ، أيضاً ، بأن تلك المتحونة كانت أول فوئج مصري معاصر لتنتج التعبير .

تتفق الكلاسيكية لمصرية ، والإخريفة - بل كل المذاهب قديحها وحديثها - على ثوابت مبدئية ، أبرزها مبدأ « الوحدة العضوية » . . تلك الوحدة الكائنة بجمع شذات العناصر للتكشافة ، والتوفيق بينها ، ولقد كان التوفيق بين هذه الشذات ، فيها مضى ، أقل ضرراً منه الآن ، فالوحدة التي كان يتظاهرها منظور ثابت (والحديث هنا عن التمث) كان يتبعها أن تم

هبر انتقالات منطقية من كتلة إلى أخرى .
لا تفهم . العين . بمفاهيم جبروية . . نحن
عندما نتطلع إلى « ساموتراس » من « الأمام »
ننتوع . على وجه اليقين . عناصر الجسد من
(الخلف) . على القيطض من للحصونة
المحصنة . . مثل منحوتة « واذن » ،
ومنحوتة « الوشاحي » ، فقد ترتب على تثبيت
و المنصور . . قضيت الطرق المعبدة .
الحفوفة . . للوصول إلى - أو بمعنى أدق -
ميكانيكية ، إلى « الوحدة العضوية » ، وبالتالي
فقد كان على الفنان المعاصر اكتشاف إمكانات
جديدة للوصول إلى مبدأ قديم ، ولم تكن
الطرق الجديدة ، التي يتميز بعضها بالتعقيد -
للوصول إلى مبدأ قديم مجرد مباديات جوية
كالتطريق إلى أفق « حجاب » ، إلى أن طريق
بده البني أو المكس . . بل إن تلك المسالك
كان لا بد من اختراقها من أجل جوانب جديدة
من التسارع التنبيري ، والجسمالي . وكانت
و التنكيسية (في التصوير أولاً) أحد أبرز
طرق الفن المعاصر في تثبيت المنظور ثلاثي
الأبعاد ، واليحت من البعد الرابع ، أو الزاوية
الخفية من العين ، وبالتالي الخروج من دائرة
السكون ، إلى الحركة . من الجمود عند زاوية
نظر واحدة إلى الإنطلاق إلى كل الزوايا . .
وجعلت من رحلة العين حول الشكل الجسم
في الفراغ رحلة معص للماضي المتشظية
للحواس ، والذهن .

اختار « الوشاحي » لحصونه وضمه
مرتباً ، يذكرنا ، بالمحطة و المركبة التي
احتمارها - كسابق الإسطرة - مبدع
« ساموتراس » لثقله ، لكن في حين هبر
المثال الإغريقي من النحطة المنحوتة بوحدة
المنطور ، وواقعية النسب ، والقيمة ودود
الأعمال . . تحرر « الوشاحي » - بمباركة
مروحية إنجازات الفن الحديث - من كل
هذا . ومن ثم فعل الخلق المعاصر أن يصحر
بإبداره من الربط الواقعي . السبي . بين
الاندفاع كتلة العضلة ، أو اللادة الطاقرة من
ناحية ، واندفاع كتلة الجسم ، وضغط الريح
(المفترض) من ناحية أخرى . بل عليه أن
يتسى - أصلاً - مشابعتها مع الواقع . أو
يستخرج منها ترتيباً لأحداث لم تقع في الواقع أو
في الخيال . . فيصور أن هذا المظهر (كان)
يفضي جسد المرأة / التمثال . . ثم طار ، وأن
الذي طره هو الهواء ، والنفث ، الذي تسبب
فيه الاندفاع المرأة ! . ليس الخلق هذا عاماً .
ويركز فقط على « الكيفية » التي تشكلت بها
المنحوتة . . وإذا كان لكل عمل في (شرفة) ،
طريقه يمكن يتصلق شفرة ، واستنراف (أن
تكشف أننا أمام محاولة لتقديم إضافة على
مستوى الشكل ، وعلى مستوى الأفكار
والقضايا التي تشغل الفنانين المصريين والعرب
مثل : (الاتباع ، والإنسداد - الأصالة

والمحصنة - السوروث والوافد -
والمالية . .) إلى آخر تلك الصلغات .
إن التامل لتمثال « الوشاحي » يكشف أنه
اختار طريقاً مغايراً لطريق « حصار » ، فلي
الوقت الذي « استعمار » فيه « حصار » اسلوباً
لا يتفق مع الفرض التنبيري . . كان
« الوشاحي » أكثر مرونة ، فلم يخلق خروقة
الكلاسيكية المصرية ، وسأول - في نفس
السوق - تمصير [٧] الأسلوب التنكيسي ،
لتمصير بالسطحات المربعة . السلسة . .
التي حفلت بها الكلاسيكية المصرية ، كما
احفظ بانسيابية ، واستمرارية ونقاء الخطوط
الخارجية . تلك الخطوط التي رسمت حدوداً
واضحة ، وأيقنة للكتلة والفراغ المحيط بها ،
أو داخلها . وجاءت كتلة . .

كتلة نحية / إنسانية جديدة ، لا شبه لها في
الواقع . توحى ولا تصرح . تتصمم أجزاءها
من الطير ، والحيوان ، والحشرات ، ومن ذكر
الإنسان وأثاه ، بل ومن تفساير الأرض
الصحراوية .

إن أول ما يلتفت النظر هي تلك « الكتلة »
الطائرة - التي يفترض أنها مثل خطاه المرأة -
وهي لا تماثل جناح « ساموتراس » الذي يتر
الفيوط الأمن على مقدمة السفينة ، فالتداعها
ليس رد فعل ميكانيكي لاندفاع كتلة المرأة إلى
الأسام بل العكس . والواقع أن كتلة المرأة
لا تتدفع بانظمة نحو الأمام ، بل تجمع بين
الاندفاع ، والسكون ، الاندفاع إلى أكثر من
أجهه ، والسكون المكتئب بركائز شائبة .
الاندفاع المنيف . المضطرب . والسكون
المشحون . الفلق .

الغريب في الأمر أن كثيراً من الفنانين الذين
التفت بهم في ذلك المعرض ، وأكثرهم ينتهج
هجساً معاصراً في الإبداع . . تركزت
اعتراضاتهم في نقطة رئيسية هي كون الكتلة
الطائرة ليست رد فعل (واقعي) للوجهة التي
اتدفع إليها جسد المرأة !

إن الكتلة الطائرة - التي برزت في تقديري ،
وجود التمثال - قد شغلها الفنان من الأمام ،
ومن الخلف بكل ما يمنحها القوة ، والسيطرة
على الحيز الذي تشغله بتفرقها لفرانح . بلطفان
من تقلد الكتلة ، ويشكلان تقطعي إشارته ،
يلغى حول الفراغ الأول - الرئيسي - حول
الجانب الأيسر للمشاهد من الأمام - عطلان .
تمتد أصلاً - طويلاً - متدللاً .
وصلى حول إلى حيز المرأة قام بتكوينه ، بينما
يلغى الحيز الآخر لثقله بارحة . . مكوناً في
هبة رحته الساق الحي . وعند ثقل الفراغ
الأول تستمر إغاة بشكل عين . يؤكد شكل

أنف ، ولم صارخ في هبة الكتلة . . هبر أن
الفنان أحرف بأن هذا الشكل كان يحس
مصافدة . لها نفس الكتلة الطائرة - من
الخلف - فليها تواجهها بتضاريس وعرة ،
لا تسمح بنفس القدر السابق من الإنسيابية ،
والانسيابية ، وهي بهذا الاختلاف تقدم لنا
وجهاً جديداً لم تكن به . إن هذا الوجه الآخر
يجمع بين عناصر متشعبة ، ارتفاعات
والانخفاضات متباينة ، بفصل بينها حدود عضوية
واضحة . وتجمع كتل التحت البارز - أو
تكدس تقترب من روح التحت البارز - بين
تضاريس الصحراء ، واجمعة الوطواط ،
ولقد شاع لها البعض أوجه الجراد
أيضاً . . وربما كان الفنان برئاً . فلم يمد
إلى تلك الإبداعات ، لكن مهما كان الأمر فلا يكد
أنه عمد كل العمد إلى ابتكار كيان نحوي
واحد ، يجمع بين شتات خفارة أكثرها ، فضلاً
عن حامل الصاعدة المشروعة . . وهو في
طريقة إلى تكوين هذا الكيان النحوي - أو تلك
المرأة / الأسطورة التي تجمع كل الصفات -
لا يستطيع إلا أن يحدث تحولات في أجزاءها
المختارة لتتسق مع بناء لا يلفظها لكونها غريبة
عنه ، وخلق علاقات متبادلة ، ومتوازنة ،
للشخص ، والمجرد من العناصر ، وذلك
بتشخيص الجسد ، وتجريد الشخص . .
فأصبح ابتداء المرأة ، إلى البناء النحوي الرمزي
أكثر من انتصائها إلى ملامح واقعية للمرأة ، ولو
كثرت عليها من الطاهر لقاعدتها في شك : أمي
أمرأة حقا أم رجل ١٩ . . فلذا انتصرنا إلى
الكائنات المجردة . الطائرة . . فإننا نشاهد على
الجبائين . . بصمات لكائنات - حية ،
وعطيمة . تجمع في طياتها صرخات .

كما نعلم طريقاً بشجرة ، أو بيت ، فليتي
أنتسك - مؤقتاً - بواحد من الأساطير . .
أخي الوجه الصارخ في طرف كتلة اللادة . .
ذلك الطرف الذي يجلب جسد المرأة جديداً ،
وإن لم تستجب بنفس درجة استجابية
(ساموتراس) للرياح وتظهر أن لديها من
القوة ، والصدود ما يكفي ليس فقط من مقاومة
هذا الوجه الصارخ وكتلة الطائرة ، بل أيضاً
من الوقوف متقلة . متعلمة . في سكون . .
خطراً بهذا قاصداً . . أخيراً أدرك أن هذا
السكون الذي تفرضه حالة التامل ، والتطلع
قد يفسر الإبداع البنائي للتمثال ، فأنشأ
علاقات تدور بين الخطوط الهندسية المنظمة ،
والمصنعة ، والسطحات الحادة ، ونقبت من
كتفي الجرايم . . ليجهنا تضرر أننا أمام
وحدة من الخطوط الحية ، والحادة . . تتلح
فراغ قطعاً ، وتتصلق مع فراغ الفنان ،
وفراحي الكتلة الطائرة وباعية تربط كل أطراف
التمثال . إن الفراغات مرسومة بعشوائية ،
وتكتشف من ميل إلى أنشأة الكلاسيكية

المصرية ، ولقد دلفه هذا - في تقديرى - إلى أن يؤتى النجدة المتبصرة أو يحلها ، على القبطي - مثلاً - من منحوتة ، زائدًا ، للعنفية . وإن كان الفراع - في النجدة الكلاسيكية - يقوم - بشكل عام - بدور مصرى .. بمعنى تحديد شكل من أشكال ، فإن الفراع في النجدة المعاصرة يقوم بأكثر من دور ، وفي منحوتة الوشاحي - مثلاً - يقوم بالإضافة إلى رسم الحدود الخارجية (الوشاحي) ، برسم فراغات داخلية تسمح بتجزيم مجمل عناصر التصميم ، كما تسهم برسم كتل فرائحية معينة ، وتشكيل بعض ملامح الهيئة الإنسانية ، كشكل العينين ، اللتين تبدوان في حالة حركة ، وتغير كلما تغيرت درجة الإشاعة الساقطة عليها من أملا ، وكلما تبدل موقع الممثل أيضا . ويظهر الفراع - في الرقعة إلى الجفلة ، فإذا كانت العينان تتخلجان في رفق ، فالجفلة الممتدة في استقامة من أسفل الصدر حتى نهاية الظهر ، تبدو قياسية ، وحاسمة . تتقل الضوء من الجانبين بلا مواربة ، ولا التواء .. ولقد زاد التجويف حدة مسطح الصدر ، اللذان يتماثلان في قمة هرمية . تسامت وأما اتصال هذا التجويف على الجاد : هو حد حاد بسبب استقامته ، لم تكونه بؤرة ، وعصرو لقوى رئيسية من الخطوط اللوامية ؟ . لكن .. إذا كانت الأسباب فإن إغراءه بسبب ارتباطها شديداً ونفياً مركز من أهم مراكز القوى في التشكل ، وكان لابد من الاحتشاد لتقوية الترابط بين الكتلة الظاهرة - أو الباطنية الحقيقية - والكتلة الشخصية التي قبل ، وكثرت من التفتيش التجريدي ، بينما لم يمان نفس المماناة في الزاوية الخلفية ، حيث اخضت المرآة أو كادت ، ولم يظهر منها بوضوح إلا ما يشبه قاعدة التشال ، ومن ثم لم نجد الكتلة الظاهرة أمامها أي عائق وهي تنتفع في طريقها صوب الأرض . لم أتأمل وأنا ألقى بالوجه الخلفى للتشال إن كان ما أراه ملامة ، أو جناحاً لكيان إنسان خفي ، بل ما أثارني هو تلك الاندفاع القسري في الفراغ . تلك الصرخة المعترشة ، التي تشبه الكسان في النفس ، وتحرك الرائد منها .. وتكتشف أن الحرس على الأناقة لم ينفذ الاضطراب الداخلي ، وشدته المشاعر بل شديده ، ولطفه ، فهو لا يريد أن ننسى أننا أمام عمل فني . جمع ، فقد بلغته البوليستر ، وفياسه ٧٠ × ١٧٠ × ١٠٠ سم

11

[الخلاصة]

١ - إن الفنان المصري المعاصر في موقف حضارى حرج ، فهو لم يوجد في سياق ثقافي متصل - شأن زميله الأوربي - ، ولعل بعدد سلسلة طويلة من الاضطرابات الدماغي ، فلم يتج للكللاسيكية المصرية أن تنمو فوها الطبيعي مثل الكلاسيكية الإغريقية ، التي تنوعت عبر رحلتها الطويلة ، وتقبلت تحولات في بنيتها ،

وكان هذا - كما قلت - طبيعياً ، ومعنى آخر ، داخلياً . أما الإضافات الخارجية التي حدثت النموذج الأوربي فقد جعلته عبر اختراعه قنارات الصائم - (فندمنا استهلك الفنان الأوربي المعاصر إنجازات عصر النهضة اخترق قنارات الصائم لاكتشاف إمكانات جاذبية ، وتيسيرية جديدة [٨] ويضيق هذا .. في المواقف ، والنتائج . عند المقارنة - مع ذلك الانزعاج ، أو بمعنى أدق ، والكشف ، السلي حدثت في الأسكندرية القديمة بين ملامح من الفن الإغريقي والرومان والكلاسيكية المصرية .

٢ - كما أنه لا يتصور أن يستمر الفنان الأوربي الآن ، منهج - قناع - للكللاسيكية الإغريقية ، فمن غير المعقول ، أيضاً ، أن يلوث الفنان المصري المعاصر بالقناع الفرعوني . ولقد أدرك ، ختار ، - كما تدل على ذلك منحوتة الحمايين - صعوبة الاستمرار في الاختفاء خلف القناع الفرعوني ، فأعلن قدرًا من التردد للحصوب ، والكشف في نفس الوقت عن قصور الإضافة - من الداخل - إلى إرث قديم ، ولقد كان الخطأ الذي وقع فيه معظم الفنانين بما فيهم الرائد و ختار ، قبل الحمايين على الأقل - هو تفريق « الزمن » والفصل بين الأصل القديم ، والاستعارة المعاصرة من أي دولة ، وكان التواصل لا يقي سوى الاستعارة بنفس الوسائط الفنية القديمة .. لا بأس من استعارة الملامح الخارجية أيضاً .

ولأن مصر قد أتبع ما تلاه مدارس فنية ، أو ثلاثة وجوه : الفرعوني - القبطي الإسلامي . فمن الممكن - من وجهة النظر تلك - تطبيق منهج « الانقراض » على أثر منها ، وما تلاه من الانقراض عليها جعارهم ما بينها من تقاضات حاد . ودخلت في الخط مؤسسات تقنية ، ففقدت الطاقة البيرونية - على سبيل المثال - الزخرفة الإسلامية ، والحرف العربي دون ما عداهما (استمارات) .

٣ - ولأن من المستحيل حشو المساحة الزمنية الفاصلة بين فنان القرن العشرين المصري وإرثه الفني ، بأحداث تاريخية مغايرة (كانت تتيح - لو حدثت - حيوات متناوبة ، ومصلة) لأن من المستحيل ذلك ، فليس أمام الفنان المصري المعاصر سوى (استلهام) جوهر الكلاسيكية المصرية ، باعتباره النبع الأم ، الذي أفضى على المدرسة القبطية ، والإسلامية بعضاً من ملامحه . وهذا « لتشارك » هو اللبيل إلى البلبه ، والاحتفال باللقاء الحظي ، واختزال الزخرفة ، والتسكتسك به « التأثير » الأخلاقي ، الذي يحول دون حوشية التمييز . ولقد كانت الكلاسيكية المصرية ملهمة للفنان الأوربي المعاصر ، وقد « أسهم » وجودها في ابتكار بعض أساليب الفن المعاصر ، كالأسلوب التكمي - مثلاً . لهذا نجع « الوشاحي » - في

تقديرى - في استلهامه ذلك « المشترك » ، مع تنصير الأسلوب التكمي ، وقدم بذلك صلاً نحتياً ، أحده نموذجاً في تحقيق معاملة صعبة ، هي كيف « يقطط » الفنان هذا « المشترك » . الدائم الفصل ، وأن يستغفله لغة معاصرة .

[١] يُظن أن هذا التشال للنجدة ، الذي يمثل الإلهة ، يمكنه ، قد أقيم تكريماً لصار ديمس ، وروما ، ويرجعون على ملك سوريا (أنطوكوس الثالث) في القرن الثالث قبل الميلاد ، وكان التشال يرتفع فوق مقدمة سفينة ، على قمة جعج من المانيي بضم صوف ، وسرجاً . وأصل موجود حالياً بحض مصر ، ويصوره تشال من الرحا .

[٢] أوسيب زادنكن ، (يبرسوخ 0. ZADKINE) ولد عام ١٨٩٠ في سولونك بروسيا ، وانتقل إلى الجزائر قبل أن يستقر في باريس منذ عام ١٩٠٩ ، وكثرت « الكنيكية » قد أبدعت ، وتبناها في منحوتاته . التسم أسلوبه بالثق التبريري اللازم . وهذا التشال من أشهر تماثيله ، وهو مثال حالياً بيدان ب « ورتاد » ، وموجود من التشال نسخ في أماكن متفرقة ، منها متحف الحمايين بباريس .

[٣] إنني أستخدم مصطلح الكلاسيكية رغم ما يمكنه من ضوضاء عند تطبيقه على منحوتات الدولة القديمة ، والوسطى والحديثة المتأخرة ، وكان الأصح أن أسماها بالفرعونية ، غير أنني فضلت مصطلح الكلاسيكية للتذكير بقطعة بدء كان علينا أن نطورهوا شأن الفنان الأوربي ، غير أننا لم نقتل .

[٤] الحرية تقود الشعب تنزل لوحة شهيرة لنديلاكروا - موجودة بمتحف اللوفر .

هانش [٥] يتجمع جزء من التوب في منطقة الحق ، فيضيتها بلا تكلف . هانش [٦] إن موضوعات الحياة اليومية التي ظهرت في الفن الفرعوني أكلت طابعاً طبعياً ، حتى عند تناوله موضوعات مثل صيد الأسماك ، وتأمين الحياة للبح ، في نفس الموضوع لم يجرّف من جوهر الأساسي التصميمي للفن الفرعوني .

هانش [٧] أرجو ألا نضم كلمة « تنصير » على نوحا ، فأننا أسوقها في خط مواز مع فرقة الرسوم البابلية ، والألمنة الفرعية . كان من نتيجة تلك الفرقة في المرة الأولى الأسلوب « القساري » ، « الصائبة » الأسلوب « التكمي » .

هانش [٨] والقيمة بلا ضفاف - روجبة جاروي - ترجمة حلم طوسون (التفتت الفكرية لا الصياغة)

الكتاب في الفن المصري

الكتاب في الفن المصري

الكتاب في الفن المصري



حوار مع الدكتور يوسف عز الدين عيسى

محمد الجمل

من الراوي أشعلا رائعة لأشخاص لم يسبق في قراءة أو سماع أسمائهم ، منهم من يكتب الشعر العمودي ومنهم من يكتب الشعر الحديث في أهل مستوباتها . وهناك من نبهنا الشعراء من يكتبون الشعر سرّاً ولا يجهرون به إلا لحاجة الأصدقاء ، ففى إحدى الجلسات مع توفيق الحكيم ونجيب محفوظ منذ سنوات سمعت شعراً من الدكتور محمد صلاح الدين ، الذى كان وزيراً للخارجية قبل الثورة ، لا يقل روعة عن شعر أبى العلاء المعرى أو ابن الرومى والبحترى وأحمد شوقى . ولقد ظل عزيز أباطة ينظم الشعر سرّاً سنوات عديدة قبل أن يفكر فى إخراجهم من أدراج مكتبته ونشره فى ديوان . فأرشد مصر خصبة بنقلها فى شتى المجالات على الرغم من الظروف بالغة القسوة التى يعيش فيها معظم المبدعين فى هذه الأيام الصعبة ، وذلك فى حد ذاته من سمات العبقريّة ، وحافظ إبراهيم الذى كانوا يحشرونه فى زمرة الفقراء والبلاتيين إذا قورن معظم شعرائنا فى عصرنا هذا يبدو وكأنه من أصحاب الملايين السعداء ، فالأزمة الآن عندنا ليست فى الشعر نفسه بقدر ما هى فى المناخ الذى يعيش فيه الشاعر ووسائل توصيل الشعر إلى عشاقه ومتلقيه . وفى عصر شوقى لم يكن عندنا من يكتب الدراما الشعرية سواء ، ثم ظهر بعد ذلك عزيز أباطة ، وبعد سنوات عديدة ظهر لنا عبد الرحمن الشرقاوى وصالح عبد الصبور . وعندنا الآن شعراء عبدلبنون يكتبون الدراما الشعرية من أمثال فاروق جويئة وأحمد سويلم وأنس داود وأحمد السمرة وغيرهم .

أما مكان الشعراء الشبان هل خريطة الحركة الشعرية المعاصرة تفلد تأتحت فى الأسميات الشعرية التى كانت تقيمها كلية العلوم بجامعة الاسكندرية وقصر ثقافة الحرية اكتشاف عدد ضخم من الشعراء الشبان الواعدين لو أمكنهم التخلص من الغموض الشديد الذى يشوب أشعار بعضهم فيجعل فهمها بالغ الصعوبة أو شبه مستحيل ويصبح مناه فى بطن الشاعر ، كما يقال . وتقلل من الغموض فى الأعمال الإبداعية الذى ينشط الذهن ويحث على التفكير والتأمل قد يفتقى على العمل روعة وجلا . ولكن إذا ازداد الغموض حتى يستحيل توصيل المعنى الذى يرغب الشاعر فى تجسيده وتصويره ، فعند ذلك يفقد الإبداع رسالته ويصبح كبطارية مشحونة

من يفقد القدرة على تأليف القصة أو الرواية أو المسرحية ، فكل لون من ألوان الإبداع الأدبى يحتاج إلى موهبة خاصة . وقد يجمع بعض ذوى الخيال الخصب بين السوان الإبداع الأدبى من شعر وقصة ومسرحية ورواية ، ولكن أمثال هؤلاء قلة نادرة الوجود .

والشعراء اللذين قرأت لهم أو استمعت إلى أشعارهم فى مصر ازداد عددهم عما كان فى عهد صلاح عبد الصبور ، وعندما يزداد العدد يصبح تذكر أسمائهم فوق طاقة أية ذاكرة مهما كانت قدرتها على الاستيعاب . وعندنا الآن من الشعراء اللججيين أضعاف ما كان لدينا فى عصر شوقى وحافظ ، ولكن شوقى وحافظ وعزيز أباطة وصالح عبد الصبور وغيرهم من نبهنا الشعراء عندما ظهروا لم تكن الساحة مزدهرة بالشعراء كما هى الآن . وأنا أقرأ فى الصحف واسمع

هل هناك حالة من النقص فى الشعر المصرى بعد جيل صلاح عبد الصبور ؟ أين تضع الشعراء الشبان على خريطة الحركة الشعرية المعاصرة ؟ وإذا كانت هناك درجة من القصور فكيف تقصرها إزاء مجيئنا بالخيال الواسع والمعاطف الجياشة ؟

● قبل كل شيء ، لست أدري على أى أساس علمى فرضت أن الله قد ميزنا نحن المصريين عن غيرنا من البشر بالخيال الواسع والمعاطف الجياشة ، فهناك من الدلائل ما تشير إلى تمتع حديد من بنى آدم فى جميع أنحاء العالم - يأتين الصنفين منذ تاريخ موغل فى القدم . والخيال الواسع والمعاطف الجياشة غير كافيين وحدهما لتكوين شاعر عظيم ، إذ لا بد من توافر الموهبة الشعرية . ومن أصحاب الخيال الخصب والمعاطف المشبوبة من كسب الروائيين ومؤلفى المسرحيات من لا يستطيع نظم بيت واحد من الشعر . كما قد يوجد من فحول الشعراء

بالكهرباء يعرضها السلك الذي يوصلها إلى المصباح ليضيء ، فالأدب يمنحه الواسع ، شعراً أو نثراً ، هو القدرة على التعبير والتوصيل ، فإذا حال غموضه دون توصيله إلى التلقي ، اتملت جلوه وأصبح وكأنه لم يكن .

ولا يمكن تخيل الصورة التي كان من الممكن أن يكون عليها الشعر الآن في مصر لو كان المناخ العام الذي يعيش فيه المبدع أكثر بهجة وأقل قسوة كما كانت الحال في عصر أحمد شوقي وحافظ إبراهيم وخليل مطران وعمل محمود طه وغيرهم ، إذ أن الفن بجميع صوره في أي مجتمع يتأثر بالبيئة النفسية والاجتماعية والاقتصادية ويؤثر فيها في الوقت ذاته .

وإذا كان هناك بعض القصور يُعْلِلُ لِمَا أنه راجع إلى عدم اهتمام الشعراء الشباب باستيعاب التراث والألم به للمما كاتفا كما كانت الحال فيها مضي . وأذكر أننا في المدرسة الثانوية كنا نقضي معظم فصحنا الظهيرة في تطارح الأشعار قديمها وحديثها ، وكذلك كنا نقضي في جلساتها في أثناء الأجازة الصيفية ، فكم طالب في الثانوية يفضل ذلك الآن ؟

- يرى البعض أن المسرح المصري منذ السبعينات مازال يعاني من حالة ركود لم يبهض منها في حين تلمت الرواية انتصارات لا شك فيها . لماذا الرواية وليس المسرح الآن ؟ هل هناك إرهابيات بحركة مسرحية واحدة ؟

● يختلف المسرح عن الرواية في مسألة جوهريه ، فالرواية تكتب-تقرأ في حين أن المسرح في معظم الأحيان تكتب لتشاهد فوق خشبة مسرح . فالسرح مخاطب قاعدة جماهيرية عريضة هي التي تحمله عن طريق شبكات التذاكر . فإذا حدث اختلاف في نوعية المسرحيات سواء بالارتفاع أو الهبوط فالسبب في ذلك هو اختلاف نوعية الجمهور الذي يكتب له المؤلف . والمسرح بقطاعه الخاص والعالم على السواء يمه إقبال الجماهير ، فهذا فضلاً عن المائد المادى المجزى في حالة ازدياد عدد المشاهدين ، فإن الروح المعنوية للممثلين ترتفع أو تنخفض تبعاً لامتلاء المسرح أو خلوه من المشاهدين ، ولذا فإن نوعية جمهور المسرح هي التي تحدد مستوى ما يعرض فوق خشبته . ولقد لاحظنا في السنوات الأخيرة ما يشبه الانقلاب بالنسبة لرواد المسرح في مصر حيث ظهرت نوعية جديدة تمتلك المال

الوفير الذي يسمح لها بارتداد المسارح ، التي أصبحت باعثة الضغائن ، ولكنها تنظر إلى التضخيم الذهني والعمق الثقافي والتذوق الفني ، فأصبح القاصون على المسرح حريصين على أرضاء هذه الطبقة الجديدة واسقطوا من حسابهم الجمهور المتذوق للأعمال الفنية ذات المستوى الجيد بعد أن أصبحت حاله المالية المتدهورة لا تقوى على الصمود أمام الارتفاع المطرد لأسعار التذاكر . أما الرواية في مستواها الجيد فلا يقرؤ ما سوى الطبقة المتعلمة المثقفة ولذا لا يوجد ما يدعو إلى هبوط مستواها ، ولو أن توزيعها ربما يكون قد هبط أيضاً نتيجة لارتفاع سعر الكتاب وإنباع التلفزيون لأرقام القراء المتاحة للقرأة . وينبغي ألا ننسى أن الدراما التلفزيونية تعتبر تطوراً للدراما المسرحية .

وسوف يعود المسرح الجيد إلى سابق ازدهاره عندما تتحسن الأحوال المادية للمواطنين الذين يظلون الواجهة المشرقة للدولة والتي كانت تمثل غالبية رواد المسرح .

وهناك سبب آخر على جانب عظيم من الأهمية لتدهور المسرحية وازدهار الرواية ، وهو الرقابة الصارمة على كل ما يعرض على خشبة المسرح أو من خلال شاشة التلفزيون من الأعمال الدرامية وكثرة المنوعات التي تقيد حرية فكر المؤلف المسرحي أو التلفزيوني في حين أن حرية الفكر في مجال الرواية مكفولة في مصر وقيل عليها حل الإطلاق سوى ضمير كاتبها ، ولا شك أن حرية الفكر شرط أساسي لازدهار العمل الإبداعي وارتفاع مستواه . والمؤلف الإنجليزي د هنري فيلدينج ، الذي عاش في القرن الثامن عشر ، مؤلف رواية « توم جونز » و جوزيف أندروز ، بدأ حياته مؤلفاً مسرحياً اضطرت إلى هجر المسرح والاتجاه نحو الرواية عندما ضايق بالقيود التي كانت تفرضها الرقابة في ذلك الوقت على المؤلفات المسرحية . وما هو جليل بالذكر أن الكاتب الإنجليزي « سمرست موم » اعتبر رواية « توم جونز » لفيلدينج ضمن أعظم عشر روايات في العالم .

ومشكلة المسرحية الجيدة ليست علمية ، فالمسرحية ذات المستوى الجيد نادرة على المستوى العالمي ، فلقد يحتاج المرء إلى قراءة عشرات المسرحيات حتى يتفكر ببوحلة لا يأسف على السوق التي أهدرت في قرامتها . وفي أثناء الفترة الطويلة التي

أضيقها رائدا للجنة الفنية والثقافية بجامعة الاسكندرية كانت أكبر مشكلة تواجهني هي العثور على مسرحية عالية ترقى إلى مستوى المسابقة بين الجامعات المصرية .

- شهدت السنوات القليلة الماضية حركة ترجمة لأعمال بعض أدباء الستينات إلى اللغات الأوروبية ، هل يمكن اعتبار هذه الظاهرة بالنسبة للأدب المصري استعواً كما يعرف بمفهوم الأدب ؟ وهل الأعمال التي ترجمت تميز عن حقيقة الإبداع الأصيل في هذه الحقبة ؟

● الترجمات التي تمت لأعمال بعض الأدباء المصريين حتى الآن لا تحقق ما تمناه لها من الانتشار الجماهيري على المستوى العالمي إذ يعوضها العناية الكافية التي تلقت إليها الأنظار تنطلق خارج النطاق الأكاديمي الضيق الذي تظل محصورة فيه . وإذا كانت العناية للكتاب الجيدة التي تخرج من مطابعنا داخل حدود بلادنا ضئيلة للغاية أو لا وجود لها على الإطلاق فكيف نطمح في انتشارها خارج حدود المكان والزمان ؟ إن عديداً من كتب كبار كتابنا لا تجد من القاد من يفت إليها الأنظار عند ظهورها ، ولولا زيارات المتعلمة للكتاب لما عُرفت معظم كتب مشاهير كتابنا ، فما بالك بمن هم أقل منهم شهرة ؟ ولو حرص التلفزيون عندما على الإعلان عن كتاب من الكتب الجنبيلة المهمة في الفترات التي تخلو من أية إذاعة بين فقرات البرامج بدلاً من وضع لافتة مكتوب عليها « القناة ١ » أو « القناة ٢ » ، على أن تكون هذه الإعلانات بلا مقابل خدمة للثقافة ، لا يمكن للتلفزيون أن يسهم إسهاماً مؤثراً في تعريف الجماهير بعدد كبير من الكتب الجنبيلة دون أن يمسر شيئا ، بل سوف يستفيد بالقضاء على الملل الذي يشعر به المشاهد لبقاء لافتة خالية من مضمون لمدة قد تطول حتى يتبدد صبره .

ولقد سبق أن طالبت بإنشاء إدارة بوزارة الثقافة لمهمتها انتقاء الأعمال الإبداعية الممتازة وترجمتها إلى اللغة الانجليزية تبعاً لبرنامج مخطط ، ولقد اخترت اللغة الإنجليزية لأنها أوسع اللغات الأجنبية انتشاراً ، كما تتولى هذه اللجنة في الوقت ذاته العمل على ترجمة الأعمال الإبداعية العالمية الممتازة إلى اللغة العربية .

ولكن يصعب أدبنا عالمياً لا يكفي توافر المستوى الممتاز ، بل لا بد من وجود عوامل أخرى تلقت إليه الأنظار ، وهذه العوامل

■ الأزمة ليست عندنا في الشعر نفسه ، بقدر ما هي في المناخ ، الذي يعيش فيه الشاعر .

■ بعض القصور راجع الى عدم اهتمام الأدباء الشباب باستيعاب التراث والامام به .

بالعدالة المطلقة الموضوعية ، وهذا قانون عام يسرى على كل ما يخضع للتقييم البشري في أية دولة من الدول في مجال الأعمال الأدبية والفنية على الأخص ، قموسوع الإنشاء قد يمنحه أحد المعلمين الدرجة النهائية وقد لا يروق لمعلم آخر فيمنحه صفراً ، إذ لا توجد ضوابط دقيقة في التقييم الأدبي . وهذا الاختلاف البشري نجده أيضاً في النقد ، فقد يرفع أحد النقاد عملاً أدبياً إلى عنان السناء ويضئ به الأرض ناقد آخر .

ولا شك ان عوامل أخرى كثيرة تتدخل لتقرير حصول أي مبدع على جائزة نوبل ، أهمها ضرورة وصول العمل الإبداعي الى أعضاء الأكاديمية السويدية مترجماً الى إحدى اللغات الأربع : السويدية أو الانجليزية أو الفرنسية أو الألمانية ، وبما لا شك فيه ان أعمالاً كثيرة لم تنجح لها فرصة الترجمة الى إحدى هذه اللغات قد تكون ارفع مستوى من الأعمال التي فازت بالجائزة . وإذا حدث وفاز بالجائزة واحد من الدول المتخلفة فإن هذا الأدب في معظم الأحيان يكون من أعضاء فترة طويلة من حياتهم في إحدى دول العالم الأول أو يكتب أعماله بلغة من اللغات الأربع المحظورة . فطافور أفندي الذي حصل عليها كان يكتب باللغة الانجليزية ، ومراكيز الكولومبي عاش معظم فترة ابداعه خارج حدود كولومبيا منتقلاً بين دول أوروبا ، والنيجيري « سونكا » الذي فاز بها عام ١٩٨٦ يعيش في لندن مديراً لوطه نيجيريا ويكتب مسرحياته باللغة الانجليزية . والكاتب اليوناني العظيم كازانتراكيس كان ينقسه صوت واحد ليحصل على الجائزة ، وواحد من الذين لم يمنحوه صوبهم من أعضاء الأكاديمية لأنه من غير المقول ان يوجد في اليونان أدب عظيم في الوقت الحاضر ، ولم يكن هذا العضو قد قرأ أية رواية من روايات كازا انتزراكيس مؤلف روايات « الحسرة والموت » و « زوربا اليونانية » و « المسيح يصلب من جديد » وغيرها .

وأية جائزة من الجوائز الكبرى اذا افتقدت العدالة المطلقة أصبح ضررها أكثر من نفعها وفقدت قيمتها والهدف الذي انشئت من أجله ، فهي في هذه الحالة اذا أسعدت شخصاً واحداً في أي عام من الأعوام فسوف تصيب بالإحباط والشعور بالظلم مشغرات ألسنة الذين قد يكونون أحق بها من الذي منحت له ■

● كل مبدع في جميع أنحاء الدنيا يسعد عندما يحظى عمل من أعماله بما يستحقه أو ما لا يستحقه من تقدير وإعجاب ، فهذه غريزة بشرية لا نستطيع تجاهها ، ومن يهاجم جائزة نوبل أو غيرها من الجوائز الكبرى سيكون أسعد انسان لو حصل هو عليها أو فاز بها من يهجه أسره ، ولكن الشيء الذي ينبغي معرفته هو أنه ليس بالضرورة ان يكون كل من حصل عليها أفضل من الذين لم يفوزوا بها .

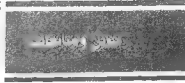
بدأت هذه الجائزة عام ١٩٠١ وأوصى منشئها « الفريد نوبل » أن تمنح لأي فرد من البشر يقدم للبشرية عطاء متميزاً في مجال الإبداع الأدبي أو العلمي أو يخدم السلام بأية صورة من الصور دون أن يكون للدين أو اللون أو الوطن الذي ينتمي إليه أي تأثير على استحقاقه للجائزة ، فهي تمنح لمن يستحقها بصفته انسان متميز من بين آدم بصرى بالنظر عن أي اعتبار آخر . ولكن على الرغم من هذه المبادئ الإنسانية التي نص عليها نوبل في وصيته فإنني اعتقد ان العدالة المطلقة بالنسبة لهذه الجائزة أو لغيرها من الجوائز أمر شبه مستحيل ، فأعضاء الأكاديمية السويدية الذين يصعدون أحكامهم بشكل قاطع لا يقبل الاستئناف أو النقض بشر كأي بشر ، والبشر يختلفون في مفهوم المزاوجة والفنية وتقديرهم لقيمة الأشياء . والأعمال الرائعة قد لا تروق لبعض الناس نتيجة لتكوينهم الفكري والفني فيخسوها حقها ، وقد يرفع البعض الآخر أعمالاً لا تحظى بإعجاب الآخرين ، هذا إذا فرضنا أن المحكمين بلوا جهداً في دراسة وفحص وتقييم الأعمال التي تؤمنوا على تقييمها . وإذا كان رجال القضاء همده فصلون في القضايا على أسس قانونية محددة قد يخطئون في أحكامهم عما دعا إلى منح المتهم فرصة لإصاحة المحاكمة أمام محاكم الاستئناف ، ثم فرصة أخرى بعد ذلك أمام محكمة النقض ، فإن من يمكنهم عمل الأعمال الإبداعية يكونون أكثر تعرضاً للخطأ حتى ولو بلوا كل جهدهم للاتزام

قد تكون مفتعلة كما يحدث عند الإعلان عن بعض السلع بالإلحاح والتكرار ، وقد تكون عوامل طبيعية كما يحدث عندما يفوز أحد الكتاب المغمورين في دولة من العالم الثالث بجائزة نوبل فيكون هذا سبباً في لفت الأنظار إليه في جميع أنحاء العالم ويبداً الاهتمام بقراءة مؤلفاته .

وبما لا شك فيه ان بعض ما تمت ترجمته الى اللغات الأجنبية من الأعمال الإبداعية المصرية لم يقع عليه الاختيار نتيجة تخطيط شامل وتقييم دقيق لكل ما أنجزته مطابعنا ، ولذا فهو لا يجبر من حقيقة الإبداع الأدبي في أية حقبة في حياتنا ، ويخل إلى أن الأمر سيظل كذلك حتى يوم القيامة .

ومؤلفو الدول المتقدمة أسعد حظاً من مؤلفي الدول المتخلفة ، إذ ان معظم النقاد والمترجمين في الدول المتخلفة على اتصال دائم بنماذج لغات الأجنبية ، أما النقاد والمترجمون في الدول المتقدمة فيحتاجون إلى من يحيط علمهم بمؤلفاتنا التي لا يعلمون عنها شيئاً ، ولا شك ان نظرة العالم المتحضر الى مؤلفي الدول المتخلفة يشوبها حكم مسبق ظالم بأن مثل هذه الدول لا ينتظر من مؤلفيها أعمالاً عظيمة وقيمة المستوى ، وهذا تفكير خاطيء للأسلوب العلمي في الحكم على الأشياء . إذ توجد في بعض دول العالم الثالث أعمال إبداعية أعلى مستوى من مؤلفات عدد من مؤلفي الدول المتقدمة الذين حصلوا على جائزة نوبل في الأدب . ويبدو أن المبدعين المبالغة الذي شاء قدومهم انبولدوا ويعيشوا في دولة متخلفة تطاردهم هذه اللعنة ، فلا ينظر إليهم من خلال أعمالهم الإبداعية ، بل من خلال الدول التي ينتمون إليها .

- هذا الحديث يقودنا الى التحدث عن جائزة نوبل ، إذ يتراجع موقف المحققين من هذه الجائزة بين رطبهم في الحصول عليها وبين هجومهم عليها باعتبارها تحلياً الصهيوني وتحتاز لكتائب الغرب . هل يمكن ان تلور موقفاً متسقاً منها ؟ وما هو تقييمكم الحقيقي لهذه الجائزة ؟



حول ندوة « المعرفة والسلطة » في المجتمعات العربية »

عصام عبد الله

في الفترة بين السادس والتاسع من يوليو (١٩٨٧) .. انتقدت في « صنعاء » ندوة
حول « المعرفة والسلطة في المجتمعات العربية » بمشاركة معهد الانماء القروى وجامعة
صنعاء .

ولقد اشترك في هذه الندوة لفيف كبير من المفكرين العرب الذين يمثلون بكتاباتهم هذه
القضية ، ويميزون عنها في فكرنا العربي المعاصر ، وإن غاب عن المشاركة في هذا الحوار
بعض التيارات وبعض من يمثلون التيارات المشاركة في الندوة فتبلا أفضل من بعض
المشاركين فيها ! ولعلنا قد تصلح هذه الندوة نقطة انطلاق لدراسة هذه القضية .. العلاقة
الإشكالية بين المثقف والسلطة .



فقد كثرت الحديث في الأونة الأخيرة عن علاقة المثقف في الوطن العربي ، وأنواع هذه الصلاقات . وأكثر الإهتمام كان منصباً حول تحديد المفاهيم الرئيسية للموضوع مثل « المثقف » دوره .. التزامه .. مواصفاته موقعه من الحركة الاجتماعية .. الخ ، ودولة السلطة ، وأنواعها ، سواء كانت رسمية تظهر في مختلف مؤسسات الدولة ، أو غير رسمية كسلطة المؤسسات الاجتماعية مثل الأسرة والقبيلة ... الخ .

ويبدو أن هذا الحوار الدائر بل المحتدم حول العلاقة بين المثقف والسلطة في الوطن العربي .. هو تعبير عن جرح المحنة التي تعانيها مجتمعاتنا العربية عبر السنوات الأخيرة . وحسبي أن إحصاء هذه المحنة بفقرة واحدة من تقرير المنظمة العربية لحقوق الإنسان الذي صدر مؤخراً . (القاهرة - ١٩٨٧ - ص ١٨) تقول هذه الفقرة { إن الرأي العام العربي « يدرك أن الهزائم والانتكاسات التي حاقّت بسلطته الكبير في السنوات الأخيرة ليست قديماً عتوماً . وليست دلالة على عجز شعوب أمته . وإنما هي بسبب عجز الأنظمة . وإن هذه الشعوب قد سجلت في الماضي القريب انتصارات بسامرة ، وقدمت أسوأ التضحيات . وأن أهم أسباب الأزمة الحاضرة هي التضييق القسري للجماعات عن المشاركة في تقرير مصيرها والأسهام في صياغة حاضرها ومستقبلها ، والدفاع عن أوطانها وأن هذا التضييق يبدأ بمصادرة الحريات الأساسية للجماعات وينتهي بالانتهاك الفاضح لحقوق الإنسان . }



عماد أمين الغنم

إن خلاصة هذه الصورة التي تقدمها هذه الفقرة من تقرير « المنظمة العربية لحقوق الإنسان » هي أن الأنظمة العربية عاجزة ، والجماعات العربية مقيمة . وقد كان من السطحي أن تبرز - من هذه الصورة المأسوية - إشكالية العلاقة بين المثقفين (الذين هم طلائع الوعي الاجتماعي على اختلاف إهتماماتهم لمجاهاتهم) وبين الأنظمة الحاكمة ، وأن تنمذد النملوات وتكتب المقالات وترفع التساللات القلقة حول المثقفين وموقفهم ودورهم ومسئوليتهم في مواجهة هذه الأوضاع .

وتساهل في البداية : ماهي طبيعة العلاقة بين المثقف والسلطة ؟ .. يقول المفكر المصري الأستاذ/عماد أمين الغنم في بحثه « إشكالية العلاقة بين المثقفين والسلطة » [إن بعض الكشائبات والمداخلات في هذه القضية تنتهي إلى تحديد معالم الخروج من محنة هذه الأوضاع ، بغد ما كانت تغيب حقائق وآليات هذه المحنة ، كما كانت تغيب النهج الموضوعي لمعالجتها ، وبالتالي كانت تتركسها تركساً . وليس هذا بالأمر الغريب الشاذ فالثقافة بعد من أبعاد هذه « الأوضاع - المحنة » نفسها ، وبعض المثقفين أنفسهم هم بعض أجهزة إعادة إنتاج هذه « الأوضاع - المحنة » . ويتعير آخر أكثر عسومية وأكثر موضوعية ، أن التضيق بعد من أبعاد السلطة ، كسل السلطة . ولهذا فإن القول بالثانية الضدية الاستيعابية أو الثانية الترفيقية بين المثقفين والسلطة لا يفضي إلى تضييق حقيقة العلاقة بين المثقفين والسلطة فحسب ، بل يفضي كذلك إلى طمس طبيعة الثقافة وطبيعة السلطة عمل السواء . فلا سلطة بغير ثقافة ، ولا ثقافة لا تنسب إلى سلطة ساقطة ، أو سلطة أخرى تسعى لأن تسود . ولهذا فليس صحيحاً ما يدعي إليه بعض الكتاب من أن المثقف والسلطة يتسبان إلى حقولين لآلايين مختلفين وأن العلاقة الوحيدة بينهما هي علاقة الصراع . حقاً ، هناك نماذج لآلايين بين الثقافة والسلطة ، ولكن هناك كذلك تداخل وظلغي عضوي بين الداليتين كذلك . }

ثم يستطرد في بيان هذه العلاقة بقوله [لوعدنا إلى الجذور اشتغالية لكلمات السلطة والحكم والثقافة في لسان العرب وبعض المعاجم العربية الأخرى : لوجدنا هذا التشابك والتداخل بين الداليتين . فالرجل السليط هو الفصيح حاد اللسان . ومع كلمتي الحكم والحكومة اللتين نبران عن السيطرة نجد كلمة « الحكمة » التي تعني العلم والتفقه ومعرفة أفضل الأشياء . أما كلمة الثقافة فنجدتها سواء في اللغة العربية أو في مختلف اللغات الأوروبية تجمع بين الداليتين المعنوية والعملية . فالزراعة هي مصدرها في اللغات ذات الجندر اللاتيني ، والنصيب والنسوة والتحديد هو مصدرها في اللغة العربية . فثقف الشيء تعني إقامة الموج فيه ، مثل تقيف الرمح ، وثاقفة تعني جلالة بالسيف إلى غير ذلك . }

- الحوار الدائر بل المحتدم حول العلاقة بين المثقف والسلطة هو تعبير عن جرح المحنة التي تعانيها مجتمعاتنا العربية .
- الثقافة بعد من أبعاد هذه « الأوضاع - المحنة » نفسها ، وبعض المثقفين أنفسهم هم بعض أجهزة إعادة إنتاج هذه « الأوضاع - المحنة » .
- لا تزال أغلب مفاهيم العلاقة بين المثقف والسلطة تتطلب مزيداً من التحديد .

ويجوز عليها . إذ كلما تعرضت المعرفة إلى الاحتكار كلما قلت ويجزأت وضعفت بشأنها في ذلك شأن السلطة] .

هذه الأحكام المطلقة المجردة المحلية خرجت بالبحث عن نطاقه العلمي في المناقشة الموضوعية للعلاقة بين المثقف والسلطة في المجتمع العربي . وإن كان هذا أمراً وارداً طلالاً أن أهم مصادر البحث هو « الكتاب الأخضر » !

أما الدكتور/سهيل القش (لبنان) يتناول في بحثه « المثقف والسلطة في المجتمع العربي - النموذج اللبناني » مسألة الصدام بين المثقف العربي والمجتمع العربي وكيف أنها تمخضت عن ميلاد المثقف العربي الحديث ، مؤكداً أن العلاقة بين المثقف والسلطة في « لبنان » تطرح موضوعاً قديماً قدم حلالة الفيلسوف بالحاكم هو : إما أن يكون المفكر حاسماً للسلطان على شرار (أرسطو والاسكندر ، ابن خلدون وملوك الطوائف ، مكياجالي وصالته مبدئياً Medicis) ، أو أن يكون شاهداً لعصره وجوهراً على الأضراس على السلطات كـل السلطات ، وهذا - حسب قوله - ما أكد عليه انتحار سقراط بأن الفلسفة أكبر من أن تحتجبها سلطة ، وقد يكون أهم الفلسفات تلك التي تحورت كلياً من فلسفة البساطة والتي لا تتحول في اعتراضها على السلطة إلى سلطة جديدة .

يهله التوفيقية التي تغازل كلا من المثقف والسلطة بيني الدكتور والقش ، بحثه ، والواقع أن العلاقة بين المثقفين والسلطة أكثر تعقيداً من هذه التوفيقية التبسيطية بل لصل هذه العلاقة أن تختلف باختلاف اللامسات الاجتماعية والتاريخية التي تتحقق فيها ، كما يختلف كذلك الوعي بها باختلاف هذه اللامسات واختلاف المواقف منها .

هذه بعض أمثلة ما قدم من أبحاث في هذه النذرة ، وإن كانت قد ساهمت في كشف بعض جوانب إشكالية العلاقة بين المثقفين والسلطة إلا أنها كشفت أيضاً عن أمور جد خطيرة تستلزم للوقوف عندما بموضوعة وصرامة ، فحتى الآن لا تزال أغلب مفاهيم هذه العلاقة تتطلب مزيداً من التحديد مثل المفصود بـ « المثقف » . . . والتقاليد . . . و« السلطة » وبالأخص من التبريفات المطاطة التي قد تدخلنا في حوار عقيم حول هذه الاشكالية ومن ثم نكرس لما وقامه بالفعل !



عبد الله العروى

وطبيعة العلاقات الاجتماعية القائمة وأيضاً ترى أن [الأنظمة العربية الراحنة ليست بحاجة إلى مثقفين مبدعين يعملون على تغيير المقاهيم والتي الاجتماعية بل بالعكس فالواقع أن هذه الأنظمة ترسخ وتكرس القائم . إن هذه الأنظمة بحاجة أكثر إلى مثقفين تقنيين وأصاليين يعملون على الترويج المباشر لسياساتها] .

هذه الرؤى التبسيطية السطحية للعلاقة بين المثقف والسلطة تكرس التالية للزعمه بينها وإن كانت قد اشارت بشيء من العجلة إلى ضرورة وجود سلطة ثقافية لإشاعة ثورة ثقافية تعمل على تغيير الواقع المزق .

وتبلوه هذه الرؤى التكريسية مع أكثر من مفكر حاصر في النذرة . . فعل سبيل المثال لا الحصر . . يعرض الدكتور/بشير سالم القتي (لبنان) بحثه « المعرفة والسلطة » من وجهة نظر عملية صرفة ، مشيداً بالتأثير الذي طرأ على المجتمع العربي اللبني بعد ما أصيب به من كسكات في الماضي نتيجة لانتصاه بأوروبا . مؤكداً أن التأثير الشامل الذي حدث في ليبيا يستمد مقوماته من النظرية الحالية الثالثة التي تقدم الحلول النهائية للمشاكل التي تواجه الإنسانية ، وقوامها أن تكون السلطة والثروة والصلاح بيد الشعب . ومن ثم يدين الدكتور « القتي » النظام الرأسمالي والمركس على السواء ويرى أن المعرفة جزء لا يتجزأ من سلطة المجتمع وعلى هذا فإن وجودها وبقاها في يد الشعب هو المنطق المعقول والفصل الصحيح ، أما احتكار المعرفة من قبل فرد أو جهة أو طبقة فهو أمر يقلل المعرفة

بيد أن الأستاذ/العالم لم يركن إلى استخلاص النتائج التافهة من هذا التناول الدلالي في معنى المفردات ولكنه تناول طبيعة هذا التداخل من خلال السياق التاريخي والاجتماعي ، فربما أن [هذا التداخل الدلالي موجود بين الممارسة والفكر ، بين السلطة والمعرفة ، بين الدولة والثقافة طوال التاريخ البشري وخاصة مع نشأة الطبقات الاجتماعية وقيام مؤسسة الدولة . وقد أبرز هذا التداخل الدلالي والوظيفي بصورة أكثر وضوحاً عندما ضرب بعض الأمثلة لبعض الحكام الحكيم أو الحكام المثقفين بدءاً بـ «أنتاكون» و«مروا» بـ «هل بن أبي طالب» و«المأمون» حتى يصل إلى «جمال عبد الناصر وسنبر» . ولكنه رأى أن التمثيل بهذه الأسماء قد يقضي بنا إلى نتيجة مطلوبة ، ألا يري بأن للثقافة دلالة لمرعية أو نصيبية علوية ويغني بهذا دلالاتها الطباقية في بنية السلطة نفسها] .

على الجانب الآخر تقف الدكتور/نبى حجازي (لبنان) في بحثها الممنون « بين نص السلطة وسلطة النص » عند مفهوم الثقافة ووظيفتها . تقول في ما هي الثقافة [أن الثقافة تحصل في طبقات الرمز إلى تمكس الحياة الاجتماعية انماكسا مباشراً] متغفة في ذلك مع الفكر/عبد الله العروى في كتابه « ثقافتنا في ضوء التاريخ » فهي حسب تعبيرها [تؤسس الوعي وتبين الضموس وتبلور التقاليد والمعادن وتشيع المعرفة ومن ثم تسوجه إرادة وأفعال الأفراد والجماعات ، ومن هنا تأتي أهمية الثقافة المزودة بالوعي وبالتنظيم في عملية غوض الممارعات (السياسية)] .

فالثقافة عندها مسألة صدامية لها خطوطها في بناء قيم إنسانية أو غريزية ، وفي دفع أو كبح حركة التاريخ البشري ، ومن ثم تؤسس رؤيتها حول المثقفين ودورهم ، ترى أن هناك تفتين من المثقفين ، الأولى هي فئة مثقفي السلطة ، والثانية هي الفئة المناهضة للسلطة ، وإن كانت لا تقدم وجود فئة ثالثة تبقى بينها وتسميها بالفئة « التبريرية » : فصليل منها يبرر للسلطة ، فصليل آخر يبرر لنيلها ، أي أن لها موقفاً ضميمياً ولكنها لا تحسمه .

أما بخصوص دور المثقف (المناهض للسلطة) في عملية التغيير الاجتماعي والسياسي ، ترى أن ما يقرر فاعليته في المجتمع هو النظام التناسي الهيمين ،



إبراهيم الحسيني

- أنت كبرت يا عواد ، تزوج يا ابني واحدة ، تخدملك في الغربة كانت شادية حلوة طيبة ورقيقة ، لما تمسلى غرفتها بالزيت والطعام ، وعندما تفرغ جيوبى : تتشارك تشتم وتسب الدين ، فضحتنى يا أمى وعصرتنى ، كانت تمشى في حوارى قلعة الكباش ، تقول لمن تعرفه ومن تجهله :

- عواد مجموعى ، عواد معربى .
- طلعت بنت كلب ، تقتل أولادها :
- نفسى فى ولد أو بنت يا شادية .
- كفايه قرر يا عواد
- لكن آخر مرة شرط عليها :
- لو الجتين نزل ، حد الله بينى وبينك

صحيح ، إنتظرت بعض الوقت ، لما يطها لفت ، ولعب الجتين في أحشائها وسقطت . صممت أبلغ النياحة . ظلت تبكى ، وتحلف بأيمان الله العظيم :

- ليس ذنبى هذه المرة يا عواد .
- صعبت على ، طلقها ، وإرتحت .

وعلى صوت المزمار ، وغرب الصاجات ، ودق الطبول والدقوف ، خاض عواد في مسالك ودروب اللذة والمتعة ليال وليال .

وجاء يوم الرحيل . .

خرج عواد من أمام نار الفرن ، ينتفض الصعداء ، تشف حرقه في مزقة ملونة ، خلج ساقه الحشيشية ، وتهد ، ولقد على الأرض بجوارها .

وآه أربع وعشرون ساعة عمل يهدون الجبال .

ينظفها من أنار الدقيق والنخالة وهباب الفرن ، وصرى بقايا فضله الأيسر للمهواء .

كان عواد - حينذاك - صيبا ، يقود الدراجة ، بخفة ومهارة ، وهو يعمل الخبز فوق رأسه ، في الحوارى ، وبين السيارات والتراموايات . وذات يوم ، وكان متعبا ، لم يتم جيدا ، ظل قلقا طوال الليل ، في غزن الفرن ، يخشى - وقلبه حامية فزعت - مصطفى «الخراط» الذى يحتك به ، ويماول الإنصاف بمؤخرته .

إنته ، بعد غيبوبة طويلة ، في المستشفى ، وقد فقد ساقه اليسرى ، تحت عجالات ترام السيدة .

الله يلحك يا أمى ، كنت بمفردى مستريحا ، أحمل على قدّ جهدى ، وما يسكت معدنى ، لقد جربت النساء والزواج مرة سابقة ، شفت النجوم في عز الظاهر .

كان عواد قد عاود بلدته - كماته أيام الأعياد - بأكياس الرمان والعنب وأمتار القماش الرخيصة ، وبين وشفت الناس وطفظة خشب الكاثون :

قالت أمه : محمود أخوك يا عواد ، خذ بالك منه ، علمه
أشغال القرن ، يميننا على هذه الأيام السوداء .
همست فردوس : هي غرفة وحيدة يا عواد .
- يميننا الله يا فردوس .

أغمض عواد عينيه ، ورأى فردوس لها عيون كالشراع ،
وصدر كالسيفنة

- ليلة من ليال البلد يا فردوس .
- محمود رجل يرى ويسمع ويحس يا عواد .

تسلل رجب «السحليجي» بخفة ورشاقة ، على أطراف
أصابه ، ثم قفز ، ولسع شعاعه «الطويلي» صفعة قوية على
قفاه ، وهزول مرواها ، بضحك ، وتلفت وراءه ، تلاخذه
شتائم «الطويلي» ، وجلبة ضحكات الفرائين .

سحب العلوي الحيز من القرن ، ثم يصب ، وأن إلى
«الزلاقة» يخفف عرقه ، ويرفع ذيل جلبابه بين أسنانه ، فباتت
عورته التي أخذت تهتز بين فخله ، وهو يركض خلف رجب
«السحليجي» ، الذي فر إلى الشارع ، أثناء دخول صباح التي
فوجئت ، توقفت لمعلقة الشاي بين أصابعها ، وأدارت ظهرها
مرتبكة ، فعاد العلوي ، وقال :

- غط المعجين يا «عبد» ولا عزن ، كلنا في الأول هكذا .

قالت صباح :

- يا جلد خل عندك دم .

أنزل العلوي ذيل جلبابه ، وقال :

- بالحلال والنهي يا صباح بالحلال .

- لم يبق إلا أنت يا كناس الأفران يا معلم .

كان عواد في العاشرة ، عندما ودعه أبوه ، وبصره يتابع
قضبان السكة الحديد :

- تنزل في شبرا الخيمة ، تسأل عن فرن حسين
الدمهوجي ، ألف من يملك عليه . جبتها من الشرق
للغرب ، ومن بحري للمصعب يا عواد ، إشتغلت عند كل
معلمين البلد ، في القرى والمدن ، في مصر والجزيرة
والقنوبية ، رحلت الشرقية والغربية والدقهلية ، عشت هناك
جنب البحر في إسكندرية ، وفي مدن القنطرة شفت حروب
ياما ، وناس ياما ، من كل ملة ، وكل جنس ، لكنك دائما
تحن إلى هنا يا عواد ، أين وجدت ، ترك ما في يدك ، وثأن
إلى صاحب القرن :

- الحساب يا معلم .

- أنت معنا يا عواد .

- حكمت أسافر اليوم يا معلم .

وتطالاه بهيم بحواربها الضيقة والمتوتة ، يعضي رأسا إلى
غرفة فؤاد الأخير :

◆ ينفجرون في صحك طويل ومتصل ◆

◆ ينفجرون في صحك طويل ومتصل ◆

- ربيع قرش وستة أفيون يا عم فؤاد
وتفنى كوكب الشرق ، تلعب برأسه الحجارة والكنوس ،
إلى أن تنق في الراديو ساعة ما بين اليوم واليوم ، يشد آخر
أنفاس الجوزة ، ويطلق نفثة الدخان الأخيرة ، يرسم بقايا
زجاجة الروم الأحمر في جوفه ، يركب سائله الحشيشية ،
وينهض ، يسير إلى فرن حسين الدهموجي ، يتبادل والصناعية
تحية النساء ، وكأنه لم يفرقهم لحظة ، ثم يدخل حزن القرن ،
يفرش الأجولة الفارغة ، يتوسد سائله الحشيشية ، ويتنام .

عندما تعلم عواد الحبيز حليها ، كان يطها ، لا يستطيع
تحريك وسطه بسهولة :

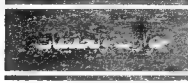
- هذه شغلة متممة يا عواد .

- أنا أعفى منكم يا عجم .

وكانوا يسرقون ، وهو نائم ، سائله ، يخبئونها تحت مكتب
صاحب القرن . ولما ينهض ، يتلفت حواله ، يقفز بسائله
الوحيدة - يقفز القرن رأسا على عقب ، ثم يقفز في «الزلاقة»
وقد فاض منه الكيل :

- رجلى يا أولاد الكلب .

◆ ينفجرون في صحك طويل ومتصل ◆



حوار مع يوجين يونسكو



عندما أصبح مسرح القبت أدياً كلاسيكياً

ترجمة : محمود قاسم

في عام ١٩٨٢ كانت المفاجأة حين أعلن عن قبول يوجين يونسكو عضواً بالأكاديمية الفرنسية . . . واليوم تحفل الأكاديمية بتسليمه مرور خمس سنوات على عضويته . . . وربما عن اقتراب ضم أديبه الآخرين مثل الآن روب جرييه وميشيل بيتر . . . وبهذه المناسبة ترجم الحدث الذي أجرته مجلة لئونويل أويسرفاتور مع يونسكو حين انضم إلى عضوية الأكاديمية .

رسالة . فأنا تكون مكتوبة بخط يده . وعندما ترسل لم كتاباً . فأنهم يشركون معهم دائماً - عداي - بالطبع .
* تحت سقف الأكاديمية الفرنسية (الكويول) شغلت مقعداً كان يشغله جان بولان . وكان هذا سبباً في أن يجلب لك السماعة لتكون خليفته في مجمع الخالدين .
- بالتأكيد . فقد شعرت أنني قادر على أن أجلب المهمة التي كلفت بها .
* مهمة ؟

- أجل . فقبل عدة أشهر من وفاته . لح في تقريباً أنني ساكون خليفته . جمعنا مائدة غذاء . كان المرض يثقل عليه وهو المحجوز الذي يهازم الرابطة والثلاثين . قال لي : « حسنًا سوف تحليني في الأكاديمية ، ولكن يجب أن تنتخب فيها روب جرييه

لئونويل أويسرفاتور : كيف تصرف . وانت والد « أميديه » و « المغني الصلحاء » حتى لا تخفق في الزى الأكاديمي ؟
- أنت تعرف أن الأكاديمية لم تصنع مني أكاديمياً . ليس أكثر من أن الأدب قد حولني إلى رجل أدب . من ناحية أخرى فلن أكون أكاديمياً أبداً . فلن أذهب إليها سوى مرتين كل عام . من أجل الانتخابات . وأنا أصوت دائماً بالفرن . فلا يوجد سبب أدنى لصياغة هذه الدراما .

* مناك أكثر من سبب يجعلنا لانفهم ما يدعك للدخول إليها . .
- في الواقع . فأنا نفسي لا أفهم . ولهذا فمن الصعب أن أخصها إلا أن الأكاديمية تزور فينا الفضيلة بشكل غريزي . فعندما يكتب لك عضو الأكاديمية

وييتور « أذن فأنا مرشح لقيمة له . لست مثل داروسون الذي حاول أن ينلس أكثر من كل المرشحين الذين تم انتخابهم .
* من بين زملائك في الأكاديمية . يوجد أعضاء قابلوا مسرحياتك الأولى منذ ثلاثين عاماً بهز أكتافهم . .

- بالتأكيد . لنقل أنهم قد تغيروا . فهم الآن يحضرون العروض الأولى لمسرحيات ويدونون شديدي اللطف .

* يمكن أن نتخيل يونسكو الذي يمثل بالنسبة للجمهور شيئاً ولطيفاً للغاية ، لكن ماذا يمكن أن يعنى هذا الرجل . فكل مسرحه عيش . يسخر من الحياة ؟
- أقدر تماماً عيشه . فكل . ويشرفني أن أقسمها معك . ولكنني لا أنتظر شيئاً من أحد منذ أمد طويل ، سواء الذين أجوبون . أم الذين يكرهوني لأنهم يمارسون الأشياء عن سوء فهم . لم أعرف نفسي قط في نقاط التفریط والانتقاد التي تبيتها في عمل . أشعر أحياناً أنني ضائع في برج بابل حيث لا أجد أحداً يجادلني بلغة أفهمها .

* ماذا تعنى ؟

- ما قلته لك بالضبط . نحن نعيش في عالم لا يفهم فيه أحد الآخر . حيث تسود القروض وتسيطر القوة . هل عليه أن يبحث عن الحقيقة أو عن معنى هذا الغموض ؟ لا توجد مشكلة . فالدرس الذي تعلمته من أستاذي شكبير - في هذا الصدد - هو تحديد الأشياء . أجل قصة ملهبة بالصخب والغف يروها رجل معتوه . ولا شيء آخر عدا ذلك .

* المشائيم نفسه لا يمكنه سوى أن يعيش حياة طيبة . .

- فعلاً . أشعر أحياناً أنني أعيش مثل سيجني مثل السلك في المياه . قال صديقي « سيروان » أن التشاؤم هو « الضامة التي لا تشفاء منها » ورحم ذلك فأنني أرى التشاؤم نشاطاً لا أستطيع التخلص منه .
* هل شعرت فحسباً أنك أصبحت يونسكو ؟

- لا . لأنني كنت أفضل أن أصبح قديساً . ولكنهم أخبروني أن القديسين لا يتمتعون بالجد . مما جعلني أتردد في الأمر . فني بداية حياتي ، لم يجعلني المجد شخصاً مختلفاً .

* وكى تغدو مجدداً فأنك تخلصت من قواقع القديسين ؟

- بالطبع . كان على هذا الخلاص أن يعادني إلى سن السابعة . وحسن الحظ .

كنت أقرا كتاباً آنذاك عن الشوريين والكونديين . وكنت أفكر أنني يمكن أن أجعل وجودي مقبولاً أمام حاكم فرنسا . هـ ! هذه الرغبة الطفولية لم تطل . وبدأت أؤمن بالأدب . وبالجد الأدبي الذي بدأ لي تقريباً الطريق المألوف للخروج من العفلة التي كنت أخاف منها .

• ومع هذا . فهناك شخصيات في مسرحك لا تفكر في الشهرة . بل حل العكس فهم يبتلون كأنهم لا يهتمون إلى تفاهات منها إلى مجهول مطلق ويتصرفون كجزء من ..

— ربما يعود هذا إلى الواقع .. فنتلما رغبت في الحصول على اللجد الأيمن لم ألتحق في أن أكون مغروراً . فنتلما نكب مثل الفدس أغسطس أو مثل القدس جان دولاكروا نتساءل : من يمكن أن يأمل بعض الأشياء من الكلمات ؟ لقد كتب أيضاً الأساليب . وسأذا عن الآخرين ؟ ليس على سوى المساهمة في تحدى كل أشكال العمل . لم أكن أريد أن أظهر هذه للشاعر المجدبة للأدب . ولهذا وبلاشك بدأت في كتابة مسرحيات مضادة . بتشخيصات مضادة . ومنذ البداية أردت السخرية من هؤلاء . وأنا منهم . الذين أنفسهم في مجد الإنسان الأبدى . حيث كتبت أول كتاب في وأنا في العشرين ضد فيكتور هيجو .

• كان كتاباً متعللاً .

— ليس هوجو سوى نموذج مثالي لرجل الأدب وقد حقق مجده . ثلماً بعفريته . هذا الوجه جعلني أموت رعباً . ففي المرحلة الأولى قام بغواي . فوضعت يدي في يده . أنها طريقة للصفاء مثلاً حدث عندما كتبت و الملك يخرج . وأنا أتردد عن نفس صورة الموت .

• عند قراءة كتابك « هيجويات » شعرت أن فيكتور هوجو ليس سوى جملة اعتراضية ألم تعني ذلك . في هذا الكتاب الأول بلغت إلى استعمال الجمل البلاغية أكثر من غيرها . اليس كذلك ؟

— في الواقع كنت أريد أن أسير على مدى إحدى نصائح فرلين الطيبة كن بلعياً . كي تقصص رتيه . وعلماً أن فيكتور هوجو كان أكبر شاعر في عصره . فقد استخدم البلاغة في هيجوياته . وفي موازين شعره .

الآن فإن الاهتمام إلى عظمة الرجال أصبح شيئاً متعباً . لكن فكر في أنه في سنوات الثلاثينيات بروساتيا . لم يكن من

السهل التعرف على رجل عبقري . إلا نعتقد أنه نقصنا بعض الشجاعة ؟

• إذا كان الهدف الحاسم هو أحداث القضية . فقد استعملت نيلها ثلماً .

— في تلك الآونة كنت أريد أن أقدم دراسة عن « الخطيئة والموت في الشعر الفرنسي » . ولكنني كنت تلميذ تقليدياً . ملء بالكسل . لا يمكن تحقيق هذا العمل . ونحن الحظ فلان فشل في الدراسة . فيها بعد . دفعتي للحصول على بعض رسائل الدكتوراة الفخرية أما بالنسبة للفضائح فقد كان هذه مشكلتي .

• لم تقسم على عكس ذلك في البداية ؟ — كما أخبرتك . ففي البداية حاولت أن أفهم . ببساطة . العالم الذي القاه في التاريخ مضادة . عالم يدهي الموضوعية . ولكنه في الواقع غير مألوف وشاذ . وغير طبيعي وغريب . « فلألخنية الصلحاء » ليست سوى شعور غريب في مواجهة مسببات الأحاط . ولا أدعي لنفسى بأنني قد فهمته : فلماذا توجد أشياء ذات قيمة ؟ لماذا يوجد الشر ؟ تلك أسئلة الوحيدة . وحل من المقصود أن نطرحها . وما جعلني دون أن يسبب لي أهانة هو أنه منذ أكثر من ألفي عام . لم يعرف المظنون والفلاسفة والفقيديون والفقره قط الأجابة عليها . كان على أن أجد نوعاً من الميلوزا الحية مع الجهل المالمى . وبالضرورة وجدت نفسى أنخلص من كل تفسيرات العالم .

• ومع هذا استمررت في الكتابة ؟ — أجل . من قبيل التعود .

• وهل يكفيك هذا ؟ — ماذا يمكن أن أفعل أكثر ؟ على كل حال . وكما أخبرتك . فلم يجيني أحد وكركمني عن سوء قصد . هناك أولاً أنوى

• جان بول سارتر .



الذي أفين لي بمحاولاتي الأولى . ولكن هذا التكرير لم يوجه إلا إلى جزء أصغر نقي من مسرحي . في الحقيقة فاني أستاذ عما كان يمكن أن يرى فيه . ثم هناك البرخيزين . وهم مجموعة مشهورة . آمنوا أنني أرى كل شيء من منظور البرجوازية .

• اليس هذا خطأ ؟

— بالتأكيد . ولكن هذا الموقف للتردد كان بمثابة عوامل مساعدة فليس من الغريب أن يتكلم الناس أو لا يتكلمون بلسنة البرجوازيين . ولكن المدهش أن تراهم يتكلمون ويتصلون فيها بينهم . بالكلمات التي يستعملونها - العمومييات والأفكار المستقبلية الخ - كانت بالنسبة لمسرحي أقل أهمية من ألومهم قياساً إلى الكلمات التي يتكلمون من خلالها . في هذا الصدد فإن البرخيزين - عاملون كسارتي بحدثة أن مسرحي يتميز بلسنة غير مبررة - لم يفهموا منها شيئاً . وهناك آخرون تحدثون فيها لنفس الأسباب - اليسار - وصنعوا شعورين الأولى . البرجوازيون المتضخمون فقد أثاروا في قلوبهم الحرف . واعتقدوا أن لدى النية أن تتجاوز التقاليد والعرف الاجتماعي وماجوني كائن عدو للطبقات . وعلى سبيل المثال حالة جان جاك جوتييه .

• الآن . أعلن زميلك في الأكاديمية في تلك الآونة أنه ليس يسونكو مؤلف مسرح . بلن يكون قط مؤلف مسرح . — بالطبع في تلك الآونة . لقد سببت له الخوف . ولكن اعتقد أنه غير رايه فلم يكن الوحيد الذي فعل ذلك . أذكر أيضاً الناشر برنار جراسية الذي سلمته مسودة « المغنية الصلحاء » التي كان اسمها آنذاك « الإنجليزية بدون معلم » في عام ١٩٤٩ بإحدى المصححات حيث كان يعالج أعضابه من أجل الحركة التعاونية . أسعدت حكمه الأولى حين قال : لن يبلغ مسرحك الهدف أبداً .

• هذا الفهم الخطأ جعلك أكثر قدرة . لسرعان ما عرفت . وغدت مشهورة . ولم تتأخر مسرحياتك في العرض على أكبر المسارح أمام جماهير مليئة بالخيال . ولا يمكن أن تقول لك أنك مؤلف سوء الحظ .

— لا أزمع هذا . أما يشاء سوء الفهم فقد كنت سعيداً للغاية . لتأخذ مثلاً : أن « الحزب » ظهرت عام ١٩٥٩ في دوسلدورف . وفي العرض الأول كان هناك أكثر من ثمانية وخمسين احتجاجاً قدمهم



● يوجين بونسو .

تسلطت عل وأنا أكتب روائي «الوحيد»
التي لم أكتب سواها . ولكن انت تعني ان
سارتر قد أزعجني بمرافقته . ومزامهه .
يمكن أن نقول انه لم تفصلنا سوى
الأيديولوجيات . ولكن ليس هذا كافيًا .
فعندما يفكر شخص بطريقة تختلف عنك
فهناك دائمًا آخر له . عندما يكون هناك
شخص يفكر فيك من ناحية . فهناك آخر
له . عندما يكون رجل - حتى لو كان
صديقك - يبدأ في الإيمان بأشياء لا تؤمن
أنت بها . فانه يكف أن يكون ودودًا لك .
لقد أجاب سارتر على العديد من الاسئلة .
ووضع يده على أشياء عديدة وصل
متناقضتها . كي تكون قابلة للتصديق
فعلا . مثل اصطلاح .. «وهي عصرنا»
مثلا كان يردد دوما . لكن لماذا لا تقول
«الوحي» في عصرنا ؟ أليس هذا أكثر
صدقا ؟

● الوحي ؟

— أجل الوحي . هذا الذي يمكن أن
نحمله بكل أمانة نحو الأسباب التي يريد أن
يقدمها . لملك ترى انني فضلت أن اتشبث
ببعض انحرفات . بدلا من التوقف .
فعندما رأيت سارتر - لأخر مرة تقريبا - في
مسرح ريكاميه . بمثابة اجتماع منظم بين
فوكو وجولكسمان للاحتجاج على زيارة
برجيت لباريس . علمت فيها بعد أن
سارتر أعلن في هذا الاجتماع أنه لم يعد
ماركسياً منذ عامين . وجدت هذا رائعا
بالنسبة له ولعقيدته وهذا الأمر غير صحيح
بالمرّة . فقد ذكرني بأبي .

● أبوك ؟

— لم يكف أب عن العمل لحقمة سلطات
مختلفة . أثناء الحرب العالمية الأولى في
رومانيا . كان يعاون مارجيلمون الذي اعتبر
رجل الألمان . وبعد ذلك سجل نفسه في
حزب الجبرال افرسكو الذي كان رجل
المقاومة ضد الألمان . ثم انقلب بعد ذلك
لان الزمن تغير . ثم أصبح بعد ذلك جندا
في خط النار . وعندما وصل الشيوعيون الى
السلطة . أصبح أحد المحامين القادرين -
وهذه مهنة - للنظام القديم في رومانيا
الحديثة .

الألمان . وكتب أحد نقادها في اليوم التالي :
«أشرف لنا بونسكو كيف أصبحنا نازيين» .
ولكن الأكثر غرابة ، ان الجمهور في هذا
العرض الأول لم يكن سوى من الصناعيين
الكبار الذين لا يهمهم تمويل النظام
المحتل . ورغم هذا فقد سمعت مدحاً من
الأخت ريتروپ .

— إذن ، كيف يمكنهم أن يشكروني لأني
شرحت كيف أصبحوا جميعاً نازيين وهم
يؤمنون أن «خرتيف» ليس سوى حاكمة
للماضي الذي اسدل عليه ستار النسيان ؟
كلذك فانه عندما أريد عرض نفس
المسرحية . فان البار هو الذي قاطعها .
لأنهم ادعوا أن بونسكو لم يقف إلى جوار
قضاياهم . كلذك فان «الحرثيت»
لا يمكنها أن تعرض على المسرح السوفيتي
أو المسرح في اسبانيا . لأن هذه الأنظمة
رأت ان المسرحية مضادة .

وعندما عرضت المسرحية في الأرجنتين
رأى العسكريون الذين في السلطة أنها ضد
السلطة البيروقراطية . وفي الولايات المتحدة
نظروا إليها على انها ضد التزمّت
الأمريكي . كيف أفسر لكل هذه الجمالير
«ويكثر من الحماية» فان الأفكار الرجعية
ليست ألكارى ؟ وان هذه «الحرثيت»
البالغ الوحشية والمخامة لا ينتس إلى أي
أيديولوجية .

● وماذا من سارتر ؟

— منذ أن فكرت في سارتر . فأنني
فكرت بمشاعر رقيقة بعد لقاء قصير . لقد
حلمت انني اقف في المسرح . وفي مواجهة
توجد قاعة ضخمة خاوية . هنا مهمت :
يجب أحد قصصى . هنا وصل سيد
صغير . عرفت فيه سارتر السلى
سائلي : لماذا قلت أنه لا يوجد أحد ،
انظر بأعلى إلى كل هؤلاء الشباب . أجل
فعلا . هناك اناس كثيرون . قلت له :
«صباح الخير سيد سارتر . أود أن أتكلّم
معك » أجابني : «لقد تأخر الوقت» .

● يبدو أن الوقت جاء متأخراً فهي يتكلم
منذ البداية ..

— بالتأكيد . ومع ذلك . فقد أحببت
«الغثيان» كثيراً . أما بقية أعماله فقد

● في أحلامك - ولانك لا تهتم بشيء
عدها - هل هناك الكثير من الكوارث ؟
— لا . تتمثل الكوارث فيما سوف يأتي .
يكفي قراء الصحف أو المشاهدين . في
أحلامي أرى أبى - مثلاً - وأعمامى . أمى
وزوجته الثانية . لقد تحدثت معهم فيما
يتعلق بالميتة . عندما أحلم بأعمامى فأني
أشعر بالندم لأنهم ماتوا فقراء . وأشعر
بالذنب لأنني لم أساعدهم . فأنا أحلم انني
أعطيهم النقود . الكثير من النقود . وهذه
طريقتي في سداد الديون . ولكن الحلم
يخبرني دائماً ان النقود التي امنحها لهم
لا فائدة منها . إذن . فديوني لا تسب في
الشفة عندما استيقظ من الحلم .

● إذن فأنت صاحب شعور رائع تجاه
الأحلام التي تجعل منك مذنباً ؟

— نعم . بنفس المعنى . ولكن بين كل هذه
الأحلام الممتعة . هناك حلم واحد كثيراً
ما أحفظ به : عندما كنت تلميذاً في
بوخارست دخل أبى غرفتي ذات مساء كي
يتأكد انني أقوم بواجبي . فتح درجى ولم يجد
فيه سوى بعض الرسومات . ومنظومات
شعرية فغضب لانه يعلم اني بالحقى دون
جدوى واتمنى انني تلميذ كسول . والأنا
فأني أحلم به يعود ويقول لى : «يبدو أنك
قد فعلت شيئاً في حياتك» . هل تكتب ؟
أرى عملك إذن . ونذهب إلى غرفتي .
وافتح درجاً . ولا أجد شيئاً سوى بعض
الأوراق المليئة بالرسوم والمنظومات
الشعرية . فيستدير الى غاضباً بينما اعتذر له
قائلاً : «أنت على حق بأبى . فانا لم أفعل
شيئاً . لم أفعل شيئاً ...»

● العالم ونسعى للتوضيح : (نكتب في المراتب شيو
هالوفت وشان ونشيد تنجيدى وشويصيا بالدمية لى .



والعمل العربي الموحد في الدعوة العالمية نبيل فرج

ذلك أن الصهيونية في ارتكازها على عقيدة شعب الله المختار، والأرض الموعودة، أو الاستعمار الاستيطاني، واعتقادها على الظهور الأوربي أيضا، لا تختلف كما أوضح الدكتور قاسم عبده قاسم، عن الحروب الصليبية التي انطلقت من معتقدات مماثلة وتطلعت إلى أطماع مماثلة، وهي تنزيا بنفس الأزياء.

● الألوية والشارات ●

وعلى كثرة الكلمات التي ألقيت في الجلسات، والمناقشات التي أثرت حولها، فإن أهم مايلفت النظر في هذه الندوة، وعيها الملحوظ بالدوافع الحقيقية وراء الغزو الاستعماري للعالم العربي ومنطقة الشرق الأوسط، قديما في الحروب الصليبية، وحديثا في الاستعمار الأوربي في القرن التاسع عشر، وأخيرا إقامة دولة إسرائيل كجسر تحكم من خلاله المنطقة.

عقدت اللجنة المصرية لتضامن الشعوب الأفريقية الآسيوية بالإشتراك مع مركز الدراسات العربية ببلندن، في العشرين والواحد والعشرين من يونيو الماضي، ندوة عالمية في القاهرة، بمناسبة مرور ٨٠٠ عام على معركة حطين، التي استرد بها صلاح الدين الأيوبي بيت المقدس من أيدي الصليبيين.

تناولت الندوة هذه المعركة الخالدة، ليس كتاريخ مضى وانقضى، وإنما كحقائق حية، ذات دلالة متجددة، يلجأ إلى دراستها وتأملها حاجتنا الملحة في زمننا المعاصر، إلى العمل العربي الموحد.

يمثل هذا العمل الموحد القضية الأساسية المتصلة بحطين صلاح الدين، ويعدها المباشرة، لمواجهة التحديات الخارجية التي تتعرض لها الأمة العربية، ولا تختلف في جوهرها عن التحديات التي واجهتها في العصور الماضية.

تغيرت الوقائع عبر حركة التاريخ ، واختلفت الأحداث والملازمات وتباينت الرسائل ما بين القرن الثاني عشر ، والتاسع عشر ، والعشرين ، ولكن ظلت الأهداف واحدة ، مهما رُفعت من الوبى ، أو جارت بشعارات .

وإذا كان الانتصار فى الماضى قد تحقق بفصل نجاح صلاح الدين (١١٣٧ م - ١١٩٣) فى توحيد القوى المصرية فإن القصور والضعف والفشل المعاصر يرجع إلى تردى الأمة العربية وبالتالي عجزها - بسبب هذا التردى . عن تحقيق هذه الوحدة . وبذلك افتقد العمل العربى القدرة على التصلى والانتصار .

وقبل أن نرحل فى السطور التالية إلى العصور الوسطى ، لى نمش المجيد العربى القديم ، فى الصراع بين العالم الاسلامى والعالم المسيحى الغربى ، لابد من الاشارة إلى البدايه ، إلى دعوة أحمد حمروش ، رئيس اللجنة المصرية للتضامن ، لإعادة قراءة التاريخ قراءة جيدة ، تبرز أبعادها القومية .

ولابد من الإشارة إلى ما ذكره الشيخ جاد الحق فى جاد الحق ، شيخ الجامع الأزهر ، من أن الحروب الصليبية كانت فى حقيقتها حروباً استعمارية ، بربرية ، لا حروب ديانة أو عقيدة لنشر المسيحية فى الشرق . وهى تحتاج منا إلى مدرسة عوامل النصر فيها ، وتبيان قيم هذه الأمة السدينية والحضارية للنقلب على عوامل الهزيمة

والانكسار فى حياتنا الاجتماعية والسياسية والاقتصادية المعاصرة .

كما لابد من الإشارة إلى ادانة البابا شنودة الثالث للكنيسة الأوربية ، فى تأييدها لهذه الحروب العدوانية ، وتبرئة المسيحية كديانة سمحة تدعو إلى الحب ، منها ، وإن حلت الصليب على صدرها ، وإلى ما أكده البابا من أن اتحاد العرب يحقق لهم النصر ، بينما تؤدى بهم القوقرة والانقسام إلى التشتت والخرقة .

كذلك أكد محمد حسنين هيكل أن السلام يحتاج إلى القوة ، وأن احتلال الأرض لا يقضى على الأمم ، طالما أن إرادتها حرة لم تحتل . وإما يقضى على الأمم احتلال هذه الإرادة واقتدار الوحدة القوية على مستوى السياسة والفكر .

ولى جانب هذه الأساهة تحدث أيضا ، حول المعركة التاريخية والواقع الراهن ، عبد المجيد فريد رئيس مركز الدراسات العربية بلندن ، والدكتور عصمت عبد المجيد وزير الخارجية ، والشيخ سيد طنطاوى مفتى الديار المصرية ، وعبد الرحمن الشرقاوى رئيس منظمة التضامن .

ومن الجامعات المصرية والأجنبية تحدث عدد من الأساتذة المتخصصين فى التاريخ وحصل من رؤساء ونواب رؤساء معاهد البحوث والدراسات المصرية ، ومجلس السلم والتضامن فى العراق وليبيا واليمن ، ومن الكتاب والصحفيين الكتاب اللبناني منى الصلح ، ومحمد حسن الزيات ، ولطفى الحولى .

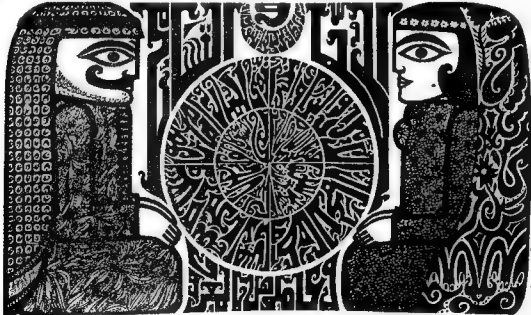
● الدفاع والمجموع ●

والحروب الصليبية حلقة من حلقات الصراع الحضارى فى الشرق العربى ، وموجة من موجات متتالية ، أبداها التجار الكبار الذين كانوا يتنقلون إلى تجارة الشرق ، طمعا فى المكاسب المادية ، وفى مقدمتهم تجار البندقية وجنوة . استمرت هذه الحروب ما يقرب من مائتى عام (١٠٩٧ م - ١٢٩١) ، غلب على نصفها الأول ، منذ احتلال الصليبيين للشام حتى معركة حطين ١١٨٧ م ، ثمزق المجتمعات الاسلامية بشكل مساعد على اغارات الصليبيين ، أبان هذه المرحلة ، على كثير من المدن ، ونهبها .

أما بعد هذه المعركة الفاصلة التى مهد لها صلاح الدين ببناء القوة الداخلية فقد ضمنت فيها شوكة الصليبيين ، ان لم تكن قد انكسرت. وفى الشام ، خاصة تقام هذا الضعف حتى نهاية الوجود الصليبي وتخلل هذه المرحلة عقد اتفاقية بين المسلمين وقواد الحسيلات التى جاءت من غرب أوروبا للحملة الصليبية ، لضمان أمن وجسود الصليبيين فى الشام .

وسع ضعف الصليبيين ، وزعزعة استقرارهم ، استرد العرب نفقهم فى أنفسهم ، وزادت قوة الجبهة الاسلامية وتحاسكها ، تحت قيادة صلاح الدين ، وبحول العرب من حالة الدفاع عن الوجود ، إلى حالة الهجوم على المعتدين .

وكانت أهم المعارك التى خاضها صلاح الدين معاركه على ساحل بلاد الشام ،





مركز الدراسات العربية
Arab Research Centre
London



اللجنة المصرية للتضامن
Egyptian Committee
for Solidarity

٨٠٠ عام حطين صلاح الدين

والعمل العربي الموحد

800 Years for SALAH ELDIN

Battle of HATTIN and Joint Arab Action

ومن جهة أخرى كان صلاح الدين يملك من الشجاعة الأدبية ما يدفعه إلى أن يقول لـمسكويه: «مسترفاً بفضل القاضي الفاضل: لا تأنسوا أن ملكك البلاد بسيفكم، بل بقلم الفاضل».

وأعترف الأعداء بمكانة صلاح الدين، يتجلى أيضاً في كتابات المؤرخين اللاتينيين، الذين عاصروا الحروب الصليبية، وفي مقدمتهم وليم الصوري (١١٣٠-١١٨٧) الذي نشأ في الشرق، وتعلم اللغة العربية، وكان له دوره المؤثر في حض ملكي إنجلترا وفرنسا على المشاركة في الحروب الصليبية.

وكتاب وليم الصوري من هذه الحروب يأخذ شكل حواريات تقع في ثلاثة وعشرين جزءاً، وفيه يصور صلاح الدين بصورة تدعو إلى الإعجاب، بل حين ينت قواد الحملات الصليبية بالفرقة والمنافسة والخيانة، وهذا دليل على موضوعية وقوة تأثير صلاح الدين على كل من عرله.

ويتفق المؤرخ الفارسي أرنولد الذي لا يعرف تاريخ ميلاده أو وفاته مع وليم الصوري في تقديره لصلاح الدين. ومع أن خطوطه مقعقة، إلا أن ما نقله المؤرخون عنه في كتبهم عن انتصار صلاح الدين في بيت المقدس، في أحداث ١١٨٧، وأخلاقه ونبله في التعامل مع الأسرى، يومية إلى هذه اللحظة التي احتلها صلاح الدين في قلوب الأعداء، وعبر عنها أرنولد في كتابه كشاهد عيان.

معاقل الصليبيين التي تأتي من طريقها الامدادات من أوروبا، كما سبق، ونجاحه في الاستيلاء على مدن عديدة مثل عكا وحيفا ويروت، يشهد بأن أخوه المعادل سيف الدين ترجمه من مصر إلى جنوب ساحل الشام، والاستيلاء على عدد آخر من موانئها.

ويؤكد حقا بقبضة صلاح الدين على ساحل الشام، وأنها قوى الجيوش الصليبية، استطاع أن يسترد بيت المقدس.

وقد ساعده على النصر الخلافات التي دبت بين ملوك الممالك في بيت المقدس وطرابلس وناطكية والكرك.

وقد بلغ هذا الخلاف والتفكك والتمزق في صفوف الصليبيين حد أن ملك أو أمير طرابلس ويدهي ريموند الثالث، التجأ إلى صلاح الدين الأيوبي، للإستعانة به في قتال ملك بيت المقدس جاي لوزجنان، لأنه كان يرى أنه أحق منه بملكها.

ولم يقتصر الأمر عند هذا الحد. بل إن زوجة أمير ناطكية سبيل كانت على صلة بصلاح الدين، وتقوم بإطلاعه على خطط الصليبيين كما جاء في كتاب «الكامل في التاريخ» لابن الأثير وهو المرجع الأساسي لهذه الحروب.

إلا أن وفاة صلاح الدين أدت إلى وقوع خلاف بين أسرته وعمله، ثم إلى نشوب حرب أهلية يورده وقائعها المؤرخ الفارسي النشأة العماد الكاتب في كتابه «الغنى والمغنى ونحلة الرحلة».

وبسقوط الدولة الأيوبية وقيام دولة سلاطين المماليك دار الصراع من جديد بين العرب والصليبيين، وافتتح سنة ١٢٠٢م نصر كبير في عين جالوت يعد أكبر نصر بعد حطين، والمهد لنهاية الوجود الصليبي.

● السيف والقيم ●

وتعد شخصية صلاح الدين من الشخصيات النادرة في التاريخ العربي، في الحرب والسياسة ولعله من القلائد في التاريخ الذين حظوا بتقدير الخصوم، وأعجابهم به.

عاصر صلاح الدين خمسة من المؤرخين أرخ بعضهم لصلاح الدين وعصره ضمن التاريخ للحام الاسلامي واقتصر البعض على حياته وعصره، وهم:

● ابن أبي طي (٥٧٥ هـ - ...) في كتابه «تكملة المؤرخين في سيرة صلاح».

● ابن الأثير (٥٥٥ هـ - ٦٣٠) في كتابه «الكامل في التاريخ».

● ابن شداد (٥٣٩ هـ - ٦٣٢) في كتابه «السيرة الصلاحية والمحاسن اليوسفة».

● العماد الكاتب (٥١٩ هـ - ٥٩٧) في كتابه «البرق الشامي» و«الفتح القسي في الفتح القدسي».

● القاضي الفاضل (٥٢٩ هـ - ٥٩٦) في كتابه «المجريات أو للشجندات» أو «الرسائل».

وعلى الرغم مما تشف عنه كتابات ابن الأثير من عداء لصلاح الدين، فقد عاش أمنا، قريبا من صلاح الدين. كما أن أعجاب العماد الكاتب بشخصية صلاح الدين لم يحل دون نقله في كثير من المواضع، والامتناع عن تأليه ما يريده من صلاح الدين، كان يشارك في قتل أحد الأسرى، لئلا تكلت يده بالدم. ومع هذا فلم يغضب منه صلاح الدين ولم يفقد ثقته فيه، ولم تتعرض العلاقة بينهما إلى ما يعكرها.

وكان صلاح الدين، وهو في قمة مجده، لا يجد حرجا في سماع توجيهات القاضي الفاضل، حين أشار عليه بتجليل القيام بالحج والزيارة إلى سنة تالية، لأن الظروف لم تكن تسمح بملك، قائلا لصلاح الدين: «إن الانقطاع للكشف مظالم الخلق أهم من كل ما يتقرب به إلى الله».



رسالة ألمانيا :

للتقارب العربي - الألماني في «فرانكفورت»
ولذلك عندما نهض في مدينة التاريخ
والإمبراطرة أول معهد للعلوم العربية
الإسلامية تدعمه الدول العربية ويأس
جلس أمانته الأكاديميون العرب ...

لكن للحوار بداية وأكثر من تساؤل ..
ومن ثم بدأ البروفيسور «فؤاد سركيز» مدير
هذا المعهد قائلا :

- بلا شك أن العرب في حاجة إلى علماء
على مستوى التقدم الحضاري الذي يشهده
العالم اليوم .. فإن الإنجازات العلمية
الماثلة التي قدمتها أوروبا تجعل من الضرورة
الملحة خلق جهاز يمكن من خلاله توفير
مستوى عال من العلم للمفكرين والعلماء في
العالم العربي الإسلامي وأعيى بالمفكر هنا
ذلك الشخص الذي يستطيع التغلب على
مسائل العلم على أساس النظر التاريخي
العقيق والبعيد .. من هنا نبعت فكرة إنشاء
هذا المعهد الذي يمكن من خلاله إعداد
نموذج للعلماء - العرب .. على مستوى
التقدم الحضاري الذي يشهده العالم اليوم ،
ويعتاج في بنادر نفسه لدراسة النهضة
العلمية الشاملة التي نشهدها والحضارة التي
نعيشها حتى تتصل الإنجازات العلمية
الماثلة التي أفرزتها الأمة العربية الإسلامية
في القرون الماضية ، وتلحقها بركب التقدم
العالي في عصرنا الحاضر .. ولعل هذا
الامر يتحقق عندما يأخذ سبيله إلى الوجود في
ظل معهد لتاريخ العلوم العربية
والإسلامية .. يؤسس في جامعة أوروبية ،
وعلى المستوى الشعبي والسياسي فمن
الجدير بالتسجيل أن مدينة «فرانكفورت»
مثلة في عصفها الدكتور «فالتر فالمان» قد
قابلت هذه الفكرة بروح متفتحة منبهة ..
كما اتخذت ولاية «هيسن» وحكومتها موقفاً
إيجابياً من هذا المشروع .. كذلك برهنت
الحكومة الاتحادية في «بون» من خلال
انتدابها للسيد «هانس بورجن فيشفسكي»
وزير الدولة والممثل الشخصي للمستشار
الاتحادي على أنها تعلق أهمية كبيرة على
تحقيق هذا المشروع .

وعندما تلقى نظرة فاحصة على سائر
الأعمال العلمية - في أوروبا كلها - حول
تاريخ العلوم العربية الإسلامية منجد أن
٩٠ ٪ من هذه الأعمال قد تمت على أيدي
مشتشرقين المان .. بدلاً بـ «وانكه» و
«فايل» إلى «فيلهاوزن» و«جولد تسهر» و
«جوت» .. فلهاؤلاء وغيرهم يدين الفكر
الغربي .. لأنهم أنجزوا أعمالاً أولية قيمة

قلت بل شاهدة عليه المعالم المتينة التي
تجلب الأنظار إليها في الـ «رومبريلق» .

لذلك أن تتجه مؤسسة جوته العالمية
لتمنح أحد مفكرى الشرق والإسلام الجائزة
التي تحمل اسم جوته تقديراً لجهوده في ألمانيا
من أجل الشرق ومن أجل الحضارة
العربية .. هو حدث باهر لا شك فيه ..
ولعل قيام أول أكاديمية من نوعها
في أوروبا .. يكون مركزها مدينة جوته
العظيم .. وفي ألمانيا ، وهي دولة لها قدرها
في الماضي والحاضر

وهذا جهد يستحق أن نقف إزاءه وقفة
رصد وتسجيل .. وجولة بحث وحوار
للتعريف ..

قصة أول معهد عربي

● وهنا يطرح السؤال نفسه :
وهل ينجح العرب الآن في تجاوز العقوة
بين حضارتين أدبيتين ثقافيتين
مختلفتين ؟ .. وهل حقاً قيام مثل
هذه الأكاديمية ؟ .. وهل يمكن أن يحدث
التقارب في تفهم طيبة الإنسان العربي ..
الذي يجعل الروابط الإنسانية بين الشعوب
أكثر إيجابية ... ؟؟ .

قد تبدو الإجابة صعبة لحدا .. ولكنني
وجدتها فجأة مثالة أمامي ، وأنا أحطل نحنو
الحق رقم ١٣ «درايتسج بتهوفن»
لشتراسر .. فهنا تتجسد الرؤى الجنبدة

عماد الدين عيسى

● ... تعتبر ألمانيا البلد الأوروبي
الوحيد الذي تكثر فيه المجالات والمطبوعات
الشرقية بوجه عام .. لاسيما ما يتصل عنها
بالإسلام وتراثه الفكري .. لذلك فإنها
أسبق الدول الأوروبية اهتماماً بدراسة اللغة
العربية ، وقد أنشئ أول كرسي لدراسة
اللغات الشرقية بجامعة «هايدلبرج» .

يقول الدكتور محمد البهي في كتابه
«الفكر الإسلامي الحديث وصلته
بالاستعمار الغربي» : «أسهم الباحثون
الألمان بجهود كبيرة في الدراسات العربية
الإسلامية من طريق التدريس والكتابة ،
ونشر النصوص واستطاعت جهودهم
مجموعة أن يهيء الظروف الملائمة لدراسة
إنهاء تميز للاقتراب من حقيقة الإسلام ..
يكون خلاصاً ، كما يمكن أن يصدق عليه
وصف الأكاديمية» .

في مدينة جوتة العظيم

وتعتبر «فرانكفورت» - المدينة الألمانية
الشهيرة في التاريخ القديم ، وإبان الحروب
الكونيتين - أكثر شهرة عندما عرفت بأنها
مدينة «جوتة العظيم» .. الذي حقق رافداً
جديداً للأدب الأوروبي ، وعرف عنه
شوقياته التي اقترنت بنظرته العادلة
للمجتمع العربي والإسلامي .. وفي عهد
بمدينة صرحت بمدينة الملوك والإمبراطرة ، والتي

عن العرب والشرق والإسلام وخلقوا منها الأساس لبحوث لاحقة ، ولأن يجب أن تتيح للباحثين العرب والمسلمين الاستفادة من هذه الدراسات . واعتقد أن جمهورية ألمانيا الاتحادية هي الدولة الأنسب لتأسيس مثل هذا المعهد فيها . كما أن جامعة فرانكفورت - التي أعمل بها ما يزيد على العشرين عاماً - كانت الملائمة ليتخذ من هذه المدينة مقراً للمعهد . . .

ويضيف الدكتور سزكين :

- وتوضح للكاتب العلمية التي يمكن اتاحتها بوجود هذا المعهد في إطار جامعة فرانكفورت في الاستفادة منها جميعاً العلمية ومكانتها العالية . كما يتيح المعهد النخ للطلاب للمشارين في العلم العربي والإسلامي كي يحصلوا بموجبها على الزاد العلمي الأصيل في تاريخ العلوم العربية والإسلامية .

«مقدمة» في ألمانيا
وألمانيا الغربية

● لكن . . كيف بدأ التصور لثل هذا المعهد ، الذي يتنى علوم الحضارة العربية في مجتمع أوروبي . . .

يقول الدكتور فؤاد سزكين :

- أعرف منذ البداية أن العصب الأساسي لقيام مثل هذا المعهد ، الذي يقوم بدور حضاري عربي إسلامي يحتاج إلى الدعم المادي الضخم ، الذي يجب أن يسانده ليصبح واقعاً . وكان تصوري يتركز في ضرورة إنشاء «وقف» يوفر التفتات اللازمة لمثل هذا المعهد ، على أن يقوم المعهد برعايته التدريسية مندمجاً بجامعة فرانكفورت ، ومن المقرر أن تمنح الطلاب المؤهلين من العالم العربي والإسلامي بعثات ليدرسوا في المعهد تاريخ العلوم العربية الإسلامية كمواد أساسية أوروبية ، مراعين في الوقت ذاته مساهمين علمية أخرى - وعاملين إمداد هؤلاء الطلبة بالمعارف والقدرات التي لا يمكن استيعابها بدون هذه الأسس العلمية التاريخية . . .

- وبالإضافة إلى ذلك فقد وفرنا للعلماء والمفكرين في هذه الدول فرص الاسكان المناسب الملحق بالمعهد لييسر لبحو اللامتن لنشاطهم في البحث ولكي تطور قدراتهم على التخصص العلمي . كذلك سيسهل عليهم الاشتراك في الحلقات الدراسية الأسبوعية الأخرى . . .

● قلت للبروفيسور فؤاد سزكين :

- إذا كان المعهد منذ بداياته على هذا المستوى من التطلعات العلمية . . فهل يمكنه إلى جانب دعائها البلدان العربية الإسلامية استيعاب الطلاب والعلماء الألمان لتتاح لهم فرصة الدراسة في هذا المعهد وتحقيق أهداف التبادل الحضاري ؟

ويجيب مدير المعهد قائلا :

- بالطبع . . فليس من سياسة المعهد أوخضته أن تقتصر على أبناء البلدان العربية أو الإسلامية ، ولكن بالمعانيات التي أتاحت له يستطيع أبناء البلدان وعلى الأخص من جمهورية ألمانيا الاتحادية من الطلبة والعلماء استكمال معرفتهم بشأن العلوم العربية والإسلامية . . فالألمان منذ قرون عديدة وهم واد بحث ودراسة علوم الشرق وحضارته . . بل إن من أهداف المعهد إفراح المجال للمعدين من العلماء الألمان وفهرهم عن يكرسون أنفسهم للبحث للتعريف بالاسهامات التي قدمت في العلوم العربية والإسلامية لتاريخ العلوم بعامة . .

فؤاد سزكين فيقول :
ويسترسل الدكتور «سزكين» موضحاً بعض الجوانب الحيوية التي تعين هذا المعهد على أداء رسالته . . فيقول :

- وعلى أساس من قناعتي بأهمية مشروعي العلمي ، رأيت أن أطرح فكرته على بعض رجالات الدول العربية المستقلة ، وجدير بالذكر أن دولا عربية كثيرة قد أسهمت إلى جانب المنظمات والهيئات بما وفر دعماً مادياً قيمته سبعة ملايين مارك لتوفير للقر الخاص بالمعهد وتجهيزه بأحدث الاحتياجات العلمية لجباشرة دوره العلمي . . كذلك أسهمت دول عديدة منها الكويت بما مقداره خمسة ملايين دولار تمثل وقفاً يتم من خلاله تمويل احتياجات المعهد . . .

وإذا كان «الوقف» المخصص لهذا الحق قد مكن من توفير الوسائل المالية الضرورية لتأسيسه ومباشرة نشاطه . . فنحن على يقين من أننا سنبرز من خلال نشاطنا العلمي تأثير الدعم الأدي والناشي من قبل الطرف العربي . . كما سناقي في المستقبل المزيد من التضم للممول من خلال الخطة للوضعية للدراسة والبحث فيه ، وأيضاً إنشاء الأقسام العلمية ، وتقديم المنح للباحثين والطلاب . . وهو ما يقتضي أن ترتفع قيمة الوقف الذي يصرف المعهد من حصيلته

خسة عشر مليون دولار على الأقل . . حتى يصل وقيته إلى الحد الأدنى الذي يستطيع به أن يواصل مهامه ويؤدي رسالته . . .

ويواصل البروفيسور فؤاد سزكين الحديث عن الدور العربي في الاشراف على معهد تاريخ العلوم العربية والإسلامية قائلا :

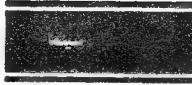
- ولقد أقر مجلس المؤسسين للمعهد نظامه على أن «الوقف» وخاصة «الوقف» . . كما أقرت جامعة وفرانكفورت مشروع المعهد وقدمته إلى الجهات المستولة ، وبذلك أخذ شكله القانوني .

ولقد قطع معهد تاريخ العلوم العربية والإسلامية شوطاً بعيداً منذ بدء قيامه ، وأمكن ترسيخ سبل التعاون الأكاديمي مع الجامعات الألمانية . . كما ينتظر لهذا المعهد انطلاقاً بعيدة لتحقيق الأهداف المرجوة من الحضارة والتراث العربي الإسلامي ، وهي أهداف ينطلق بها المعهد وعلى رأسه الأستاذ الدكتور «عبد الله التركي» الرئيس الحالي لمجلس أمناء المعهد ، وعصيدة كلية الآداب بجامعة الملك فيصل بالرياض .

ويختبر من أهم الإنجازات العلمية - إعمالاً للتوصية التي أصدرها مجلس أمناء معهد تاريخ العلوم العربية الإسلامية هو كرسى الاستاذة لتاريخ العلوم العربية في جامعة فرانكفورت . . كذلك قد ألحقت المباحثات بين المشورين من المعهد والسلطات العلمية بجامعة فرانكفورت لإدخال أسس جديدة لتدريس تاريخ العلوم الإسلامية بالإضافة إلى منح المعهد المزيد من الدرجات العلمية .

وجدير بالذكر أن هذا المعهد يشمل مكتبة تضم عشرين ألف مجلة ، وفهارس لأربعة آلاف وخمسمائة عخطوط توجد في جميع مكبات العالم . . .

وعندما يصل بنا الحديث والتعريف بأول معهد لتاريخ العلوم عند العرب في أوروبا . . بلا شك يكون من الجدير بالرصد للتقدير ما أثمرته جهود البروفيسور جوتو للعلوم . . والذي تبرع بقيمة جائزة الملك فيصل إسهاماً في تأسيس هذا المعهد . . كما تبرع بالمكتبة الخاصة به وزوجته (١٦) ألف مجلة وأربعة آلاف كتاب مصور بالفيديو (فيلم) لتكون نواة لمركز أبحاث يضمه هذا المعهد الفريد



في البحث عن التاريخ

سمير فريد

تحتل الأوساط السينمائية هذا العام محور ستين عاما حل عرض أول فيلم مصري طويل عام ١٩٢٧ . وفيه المناسبة يصدر كاتب المقال كتابه « دليل الأفلام المصرية » . وتنتشر مجلة القاهرة نقدها لهذا الكتاب بقلم مؤلفه .

هناك منهجان تطورت تحتها كل مناهج البحث في تاريخ الفنون وفي نقدها : الأول المنهج الذي يربط بين العمل الفني وبين المكان والزمان اللذين وجد فيهما ، والثاني لا يربط بين العمل الفني وزمانه ومكانه ، وإنما ينقده ويضعه في التاريخ باعتبار قيمته الشكلية أي مدى جماله ودرجة صناعته .

وليس معنى هذا بالطبع أنه لا توجد مناهج تجمع بين اعتبار الشكل ، واعتبار الزمان والمكان ، ولكن أيًا من هذه المناهج لا بد وأن يميل إلى هذا الجانب أو ذاك . وإذا سألت نفسى إلى أي من هذه المناهج أنت ، أو على أساس انقد وجدت - ولعل الآخرين يجدون غير ما وجدت - أني أجمع بين اعتبار الشكل ، واعتبار الزمان والمكان ، وأميل إلى الشكل .

ومن هنا كان اهتمامي بالبحث في تاريخ السينما في مصر . وقد وجدت منذ بداية احترافي للنقد السينمائي عام ١٩٦٥ أننا في مصر نخلط بين تاريخ السينما وبين تاريخ

الأفلام . فتاريخ السينما في أي بلد من البلاد هو تاريخ الظاهرة السينمائية أي تاريخ دور العرض السينمائي وما تعرضه من أفلام أجنبية أو محلية ، أما تاريخ الأفلام المصرية فهو تاريخ هذه الأفلام فقط . الأول هو تاريخ صناعة السينما (دور العرض والتوزيع والانتاج) والثاني هو تاريخ الإنتاج فقط .

ولكن الأهم من ذلك الخلط الذي يمكن تصويبه اكتشاف منذ ذلك العام (١٩٦٥) أننا لا نملك دليلاً علمياً لصناعة السينما في مصر ، كما أننا لا نملك مثل ذلك الدليل عن الأفلام المصرية ، سواء الروائية أم التسجيلية أم أفلام التحريك ، وهي أجناس الفن السينمائي الثلاثة التي أضيف إليها مؤخراً جنس رابع وهو الأفلام

الوثائقية أي الأفلام التي تعتمد حل استخدام مواد سينمائية سبق تصويرها لأغراض مختلفة .

ولذلك ، وفي بداية عام ١٩٦٦ أصدرت كتابي الأول بعنوان « سينما ٦٥ » ، في محاولة لإصدار دليل سنوي عن السينما في مصر .

ولا يعني ذلك أنني بدأت من الصفر ، أو أن دليلي هذا كان هو الدليل العلمي ، بل كان لهذا الكتاب وما تلاه من كتب بهذا العنوان حتى « سينما ٧٠ » هدف آخر ، وهو هدف فرض معاملة مقالات النقد السينمائي كمقالات النقد الأدبي ، ومقالات النقد المسرحي على الواقع الثقافي المصري .

كان هناك ومنذ بداية الخمسينيات ، دليل « جك باسكال » عن صناعة السينما ،

وكان هناك ومنذ بداية الخمسينيات أيضا ، دليل « فريد المزاوي » للأفلام المصرية وإلى جانب قائمته بإسكandar والمزاوي للأفلام المصرية ، كانت هناك قائمة حسن إسماعيل عمر ، التي أصدرها في كتابه الفيلم العربي عام ١٩٥٩ ، وقائمة يوسف سلامة التي قدمها إلى أوشيف الفيلم القومي عند تأسيسه عام ١٩٦٨ ، كما كانت هناك جهود كبيرة في البحث في تاريخ السينما ، قام بها السيد حسن جمعه ومحمد دواره ، والمعلمي حسن ومحمد الدين توفيق وأحمد كحلل مرمسى ، ومحمد السيد شوشة .

وعندما تولى أحمد الحضري إدارة المركز القومي للثقافة السينمائية قام بإعداد قائمة خاصة بالمركز ، كما قام بإصدار دليل سنوي للأفلام المصرية والأجنبية ابتداء من عام ١٩٧٠ ، وإصدار أول دليل لمخرجي الأفلام التسجيلية والقصيرة عام ١٩٨٠ ، كما أصدر المتعم سعد كتابا سنويا عن الأفلام المصرية يتضمن نقده لهذه الأفلام منذ عام ١٩٦٨ .

وفي عام ١٩٧٨ أصدرت شركة مصر للتوزيع ودور العرض ، دليل الأفلام المصرية من ١٩٢٧ إلى ١٩٧٧ من إعداد منير إبراهيم ، وفي عام ١٩٨٣ أصدر صليوني دهم السينما نفس القائمة مضافا

إليها أفلام الفترة من ١٩٧٨ إلى ١٩٨٢ . وكل هذه الجهود في البحث في تاريخ السينما المصرية وتاريخ الأفلام المصرية هي جهود تستحق تقدير أي باحث في الحاضر أو المستقبل ، لأنه لولا هذه الجهود في تاريخ السينما ، أو تاريخ الأفلام في مصر ، لكان على الباحث أن يذل جهدا مضاعفا .

ولا يمكن المساواة بين جهود هؤلاء الباحثين . فالامانة تقتضي إبراز دور فريد المزاوي الرائد الذي استطاع من خلال إدارته للمركز الكاثوليكي المصري لوسائل التعبير أن يؤسس أول وأفضل أوشيف للفيلم المصري ، بإعداد ملف خاص عن كل فيلم مصري . ومن خلال هذا الأرشيف وضع فريد المزاوي قائمته التي اعتمد عليها كل الباحثين وكذلك صاحب هذا الكتاب كاتب هذه السطور ، كما اعتدوا على ملفات الأرشيف الأصلية ، والكتب والمجلات الخاصة بمكتبة المركز .

إن الدليل العلمي المطلق ، والمرجع الموثوق ، لم يصدر حتى الآن ، أي حتى تاريخ مرور ٦٠ عاما على عرض أول فيلم مصري روائي طويل عام ١٩٢٧ . لأن الدليل العلمي للأفلام ، هو الدليل الذي يشمل عنوان الفيلم وأسماء الممثلين فيه ، وشركة الإنتاج ، وشركة التوزيع ، وتاريخ

الإنتاج ، وتاريخ العرض ، ومدة عرض الفيلم وملخص لقصة ، بينا كل القوائم التي أعدت للأفلام المصرية ، سواء التي أصدرت في كتب أو لم تصدر ، كانت ناقصة ، وأغلبها أتت بعنوان الفيلم فقط وأسم مخرجه وتاريخ عرضه . وحتى هذا الكتاب يقتصر على هذه العناصر فقط .

وترجع قصة هذا الكتاب إلى عام ١٩٦٧ أثناء الاحتفال بمرور ٤٠ عاما على عرض أول فيلم مصري روائي طويل في دار سينما أوبرا بالقاهرة . حين سألني بدر الدين ، وكان المستشار الثقافي لمصرية الجمهورية ، - حيث أعمل - إن كانت هناك « فيلموجرافيا » للأفلام المصرية الطويلة أو القصيرة ، فأجبت بالنفي ، فقال لي وهو أستاذ « الفيلموجرافيا » الكبير ، أنك لسوقتي عسرك كله في إعداد هذه « الفيلموجرافيا » ، فلن يكون قد ضاع هباء ، بل أن هذه هي الخطوة الأولى لكي يكون لك أو لشرك رأي في الأفلام المصرية ، ويدونها بظل هذا الرأي مهما كان متبورا ومشوها .

واقنعت تماما برأي بدر الدين . وبدأت العمل في دليل الأفلام المصرية الروائية الطويلة . وكانت الخطوة الأولى هي إعداد ورقة بالمعلومات الأساسية عن كل فيلم ،

● لقطة من فيلم « وداد » لفريد كرامب



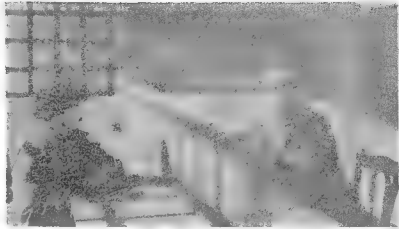
نقاد السينما (افكا) في الفترة من ١٤ إلى ٢١ يونيو عام ١٩٧٧ بالمركز القومي للثقافة السينمائية . كما نشرت في نشرة جمعية الفيلم بالقاهرة ، في نفس العام بحثاً بعنوان تحقيق أفلام السنوات العشر الأولى في تاريخ الفيلم المصري ، وكان خلاصة ما توصلت إليه حتى ذلك الوقت .

فما هي هذه الأخطاء المنهجية في كتابة المزوى عن أفلام الفترة من عام ١٩٢٧ إلى عام ١٩٦٤ ، والتي تكررت بعد ذلك في كل القوائم التي نقلت عنها ؟ أما فيما يتعلق بعنوان الأفلام فالأصل أن ينقل العنوان المطبوع على نسخة الفيلم أو على الأقل المطبوع في إعلانات الفيلم إذا لم تتوفر النسخة . أما قائمة المزوى فقد وضعها الرائد الكبير باللغة الفرنسية ، ودون كتابة عنوان الفيلم الأصلي ولو بالفرنسية اللاتينية ، وعندما وضع القائمة باللغة العربية ، لم يرجع إلى عنوان الفيلم الأصلي ، وإنما ترجم العنوان الفرنسي ، وبذلك وقع في عديد من الأخطاء بلغة الألف واللام ، وغلط للماني ، واخلط بين المؤنث والمذكر ، وغير ذلك .

وفيما يتعلق بعقد الأفلام استبعد المزوى أفلام الإنتاج المشترك ، والصحيح أن الفيلم المصري هو الفيلم الذي أنتجته أو شاركت في إنتاجه شركة مصرية ، وذكر بعض الأفلام الصامتة عند إعادة عرضها ناطقة مثل فيلم « الضحايا » ولم يذكر أفلام صامتة أخرى عند عرضها ناطقة أيضاً مثل « تحت ضوء القمر » ، و « صاحب السعادة كشكش بيه » و « عندما تحب المرأة » بينما يجب أن يكون لكل قائمة مقياس واحد يؤكد رقم الفيلم ، وفي هذا الصدد فقد أعترضت أن الفيلم الصامت الذي يعاد عرضه ناطق هو فيلم واحد ، ورقمه هورقم عرضه الأول صامتاً ، هل أن تكون هناك إشارة إلى ذلك في الدليل الشامل لجميع بيانات الافلام .

وفي عدد الافلام أيضاً كشف تحقيق قائمة المزوى أن فيلم « بقوت الندى » اخراج اميل روزيه عام ١٩٣٤ فيلم فرنسي خالص كما تذكر ليل أبو سيف في كتابها عن نجيب الرحمان ، وكما يذكر الرحمان نفسه في مذكراته .

أما فيما يتعلق بمخرجي الافلام ، اختلعت القوائم في اخراج فيلم « ليل » ، فهناك من يذكر أنه إخراج وداد عرفي ، وفي قائمة ثانية إخراج أحمد جلال



● لقطة من فيلم « الدفاع » ليوسف وهبي . .

إلى عام ١٩٦٤ ، بمراجعة ملفات الأفلام بالمركز الكاثوليكي ، مع صديقي وزميل يوسف شريف رزق الله ، ولكن سرعان ما أصابه اللمل ، وشعر بالوقت الكثير الذي يمكن أن يستغرقه هذا التحقيق ، ولعله كان على حق ، لأن مجرد تحقيق عناوين الأفلام وأسماء المخرجين وتواريخ عرضها الأولى عن الفترة المذكورة فقط استغرق عشرين عاماً ، فما بالك بدليل الافلام المصرية كاملاً .

لماذا كل هذا الوقت ؟ أولاً . لأن مثل هذه الأعمال تحتاج إلى فريق من الباحثين وثانياً : لأنها تحتاج على الأقل إلى تفرغ الباحث الفرد ، ولولادة عام كامل ، ثالثاً : لأنها تحتاج إلى الكثير من المال ، وإلى جانب ذلك كله ، فإن أهم ما جعل مجرد تحقيق البيانات الأولية عن أفلام الفترة من عام ١٩٢٧ إلى عام ١٩٦٤ يستغرق كل هذا الوقت الأخطاء المنهجية في قائمة فريد المزوى ، وكل القوائم الأخرى التي أعدت للأفلام المصرية الروائية الطويلة سواء التي صدرت في كتب ، أو التي لم تصدر ، في مصر ، أو خارج مصر ، والتي نقلت قائمة المزوى باختطائها ، ودون تحقيق هذه القائمة .

وقد أوضحت هذه الأخطاء بعد عشر سنوات عند الاحتفال باليوبيل الذهبي لفيلم المصري عام ١٩٧٧ ، وذلك في ورقة العمل التي قدمتها إلى ندوة مشاكل البحث في تاريخ السينما المصرية في إطار المؤتمر الأول للثقافة السينمائية الذي نظمت جمعية

وتم وضع هذه الورقة على النحو الآتي :

مسلسل
عنوان الفيلم
إخراج
سيناريو
تصوير
ديكور
مونتاج
ماكياج
موسيقى
صوت
تمثيل
إنتاج
توزيع
تاريخ الإنتاج
تاريخ العرض الأول في مصر
توقيت العرض
ملخص القصة

وكانت الخطوة الثانية هي تحقيق قائمة فريد المزوى عن أفلام الفترة من عام ١٩٢٧ إلى عام ١٩٦٤ ، وذلك للاتهام من المسلسل العام ، وعناوين الأفلام وأسماء المخرجين وتواريخ العرض الأول ، ثم البدء في استكمال البيانات الأخرى الخاصة بكل فيلم بعد ذلك . أما قائمة أفلام الفترة من عام ١٩٦٥ إلى عام ١٩٨٦ فقد وضعتها بنفسى معتمداً على متابعتي المباشرة هذه الأفلام .

وفي عام ١٩٦٧ بدأت تحقيق تلك البيانات الأولية عن الأفلام من عام ١٩٢٧

وفي ثالثة اخراج استيفان روسي ، وفي رابعة من اخراج الثلاثة . وبالعامة إلى مجلة « الطلائع » العدد ٦٦٧ في ١٧ أكتوبر عام ١٩٢٧ نجده مقالا لأحمد جلال يصف فيه فيلم « ليل » بأنه فيلم « بشع » ويقول أنه اعد كتابته ، ولكن استيفان روسي قام بإخراجه وحده . وفي تقديرى ان استعداد اسم روسي كمخرج لهذا الفيلم ، يرجع إلى النزعة القومية الضيقة التي تغلب على مؤرخى السينما في مصر ، إذ كان روسي من أب نمسوى وأم إيطالية ، وليس من أصل مصرى .

ومن الأخطاء الشائعة في اغلب القوائم ايضا أن فيلم « سعاد العجربة » عام ١٩٢٨ اخراج بوتشيفي ، والصحيح أنه اخراج جاك شوترز ، وأن فيلم « البحر يبضحك ليه » عام ١٩٢٨ إخراج أمين عطا الله ، والصحيح أنه اخراج استيفان روسي ، وأن فيلم « بنت النيل » عام ١٩٢٩ اخراج أحمد جلال ، والصحيح أنه اخراج عزيزة أمير ، وأن فيلم « ضادة الصعراء » عام ١٩٢٩ اخراج وداد عوفى ، والصحيح أنه اخراج شكرى مالى ، وأن فيلم « كله الاكده » عام ١٩٣٧ اخراج ادمون توما ، وتصحيح أنه إخراج كارلويويا .

وتصحيح اخراج كل فيلم من هذه الافلام يستند إلى مرجع محدد . فبالنسبة لفيلم « سعاد العجربة » المرجع هو مجلة « الصباح » في ٢٠ مايو ١٩٢٨ ، وفيلم « البحر يبضحك ليه » نفس المجلة في ١٣ أغسطس و ٩ ديسمبر ١٩٢٨ ، وفيلم « بنت النيل » نفس المجلة في ٢ يوليو ١٩٢٨ و ٢٧ يناير ١٩٢٩ ، وفيلم « ضادة الصعراء » نفس المجلة في ١٧ فبراير ١٩٢٩ . أما بالنسبة لفيلم « المعلم ببحر » فقد أكد لي فؤاد الجبازيرلى أن فوزى الجبازيرلى لم يخرج أية افلام في حياته ، وأنه إكتفى بالتمثيل فقط ، وأن خرج الفيلم هو شكرى ماضى ، كما أكد لي ادمون توما أنه لم يخرج فيلم « كله الاكده » ولم يخرج أية أفلام ، وأن خرج الفيلم هو كارلويويا .

ونصل إلى المجموعة الثالثة من الأخطاء المنهجية في قائمة للزراوى ، والقوائم التي نقلت عنها ، وهي الأخطاء المتعلقة بتواريخ العروض الأولى للأفلام ، وكان الصحيح في تحديد تاريخ إنتاج الفيلم هو تاريخ طبع النسخة الأولى ، فأن تاريخ العرض الأول ، هو تاريخ العرض الأول في دار عرض في العالم ، غير أن قائمة للزراوى ،



عزيزة أمير



فايزة رشدي

وما تلاها من قوائم تذكر تواريخ العروض الأولى « المتصلة » للأفلام في دار عرض من الدرجة الأولى في القاهرة ، ومعنى هذا أن هذه القوائم لا تتضمن الأفلام التي عرضت لمدة يوم واحد ، وقد حدث هذا مثلاً في أربعة أفلام عام ١٩٨٦ ، ولا تتضمن الأفلام التي عرضت لأول مرة في دور عرض من الدرجة الثانية لسبب أو لآخر ، ولا تتضمن الأفلام التي عرضت في الاسكندرية أو طنطا أو غيرها من ملة مصر دون أن تعرض في القاهرة ، وتجعل تاريخ العرض الأول للفيلم الذى عرض في الاسكندرية قبل القاهرة تاريخ عرضه في القاهرة ، وكل هذه أخطاء منهجية ، ومع ذلك تأخذ بها حتى عام ١٩٨٦ مكتبة المركز الكسوليكى ، وكذلك جمعية الفيلم

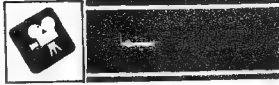
بالقاهرة ، وربما جهات أخرى حكومية وغير حكومية .

وفي قائمة للزراوى وما تلاها من قوائم نجد أن الوحيدة الزمنية هي الموسم والصحيح السنة الميلادية ، أو السنة الهجرية ، لأن بداية كل موسم ونهايته تختلف في كل قائمة حسب تقدير واضعها . وقد وضعت القائمة المنشورة في هذا الكتاب على أساس السنة الميلادية ، وعلى أساس تاريخ العرض الأول في مصر ، في أى مكان من مصر وفي أى دار عرض سواء من الدرجة الأولى أو غيرها من الدرجات وحتى لو كان هذا العرض لمدة يوم واحد .

ومن الأخطاء الشائعة التي لا تجعل أرقام الأفلام حتمية في قائمة للزراوى وما تلاها من قوائم ، الترتيب المعقود للأفلام التي يبدأ عرضها في يوم واحد ، والصحيح أن يتم ترتيب هذه الأفلام حسب الحروف الأبجدية مع استبعاد الألف واللام ، وبالتالي تتحقق حتمية رقم كل فيلم من الافلام من أول فيلم حتى نهاية القائمة ، وهذا ما تم اتباعه في القائمة المنشورة في هذا الكتاب .

ولقد تم تصحيح كثير من تواريخ العروض الأولى للأفلام ، ففيلم « زينب » مثلاً لم يعرض في ١٦ أبريل عام ١٩٣٠ وإنما في ٩ أبريل حسب مذكرات خرجته محمد كريم وفيلم « الزواج » لم يعرض في ١٩ ديسمبر عام ١٩٣٢ وإنما في ١٩ يناير عام ١٩٣٣ كما تقول خرجته فاطمة رشدي في مذكراتها . وتحاطت القوائم بين تاريخ عرض فيلم المحاوية « اخراج توجو مزمأى » ، لأنه عرض في الاسكندرية قبل القاهرة ، كما عرض في القاهرة باسم « الكوكاكين » وتذهب بعض القوائم إلى ذكر الضانين وكسنا يلمعين متفصيلين والصحيح أن يسجل الفيلم بعنوانه الذى عرضه به لأول مرة ، وأن يكون تاريخ عرضه الأول في مصر هو تاريخ عرضه بنفس ذلك الاسم .

ومن بين الأخطاء الفادحة في قائمة للزراوى ، وما تلاها من قوائم عدم تحديد الافلام الصامتة بعد اختراع الفيلم الناطق بل أن الخلاف شديد حول تحديد الفيلم الناطق الأول . ولا عربة في ذلك إذا كان الخلاف يمتد إلى تحديد الفيلم الصامت الاول وحصل يكون أول فيلم عرض في الاسكندرية لم أول فيلم عرض في القاهرة وكان هذه المدينة في بلد آخر غير البلد الذى تقع فيه المدينة الأخرى ◆



والجمهورية الأسبوية وبعضها يستعمل بكاء وسائل تكتيكية في الصوت واللون، وتكتيف النص الفلسفي للكلمة - واضعاف الجملة بحساب الإيقاع .. والمحتوى الاجتماعي من اهتمامات المخرجين الشباب . ونجدا من فيلم « رحلة إلى أين » و مرة عاش هنا طبيب - ارتباطا بالأدب الروس .

مجموع أفلام برناتج السينما السوفيتية الشابة - يختلف روى خرجها القريدة - مثل حركة بدلة - أو سينا جديدة مختلفة - ترفض الأشكال القديمة، وتحاول أن تؤكد ذاتها، ملركة ما قد تلاقيه من صعوبات .. لكن الظروف اليوم أصبحت أكثر لصالحهم .. بعد ما قلقة مؤخر السينمائيين السوفيت - في مايو ١٩٨٦ - من قرارات هامة لتشجيع المغيرات والتجارب السينمائية الجديدة .

تكريم آخر لفيليني

لم تكن مفاجئة أن يموت فيلم - لقاءه للمخرج الإيطالي الكبير فيديريكو فيليي بالجازرة الكبرى - الذهبية . وكان نفس الفيلم قد عرض في مهرجان كان الأخير ورفض فيليني أن يشترك فيقله داخل المسابقة - كان هذا لأنه لسنوات طويلة في كل المهرجانات الدولية في كان و نال جائزة تكريمية .. لعيد المهرجان الأربعين لعلها قبل أن يشترك في مهرجان موسكو .. وفيلس خرجين كل شأنا من خرجي كان ١١ حل وقد سبقا بالجازرة الكبرى ؟ إن مشاركة فيليني في حد ذاتها تشريف للمهرجان . ومعد فيليني بصفة المجهور الحاسبية له وهو يتسلم الجائزة ، وأشاد بالسينمائية الجديدة ، وقال أنه يحضر للمرة الثانية إلى موسكو ، وشاركة زوجته جوليانا ماسيا في تلقى تحية الجمهور .

أشاد الفيلم للمرة الثانية هنا وسط جمهور مختلف من مثلي الصحفيين والنادي كان . فقد أزدحت القاعة الكبرى بملشاهدين قبل بداية العرض . وحل النصرة ظهر منتج الفيلم المصري إبراهيم موسى ، الذي يحترف فيليني بفيلس ظهور الفيلم بهذا الشكل الشرف ، وفي المشاهدة الثانية تتعمق مفردات العمل أكثر .. كيف لولوت ليخرج حفل في عظيم إ يلف بنا إلى سحر عالم السينما - وتشق تشيتا مدينة صيا إلى سحره .. التي تحفل ببعضها الحسني هذا العام - وعالم فيليني ذاته - عالان يتوحدا .. منل جامعا الشاب فيليني لإجراء حديث . ما هي لغة تليفزيونية من اليابان تحرى بعد لقاءه .. من حديثه عن عمله وذاته ، إلى دقائق العمل الفني وأسراره .. المشاهدين الفنيين ، إعداد المظاهر ، الممثلين .. الخ .. مع مشاهد لا تنسى .. بطل كثير من أفلامه مارشلو مسترويان دياني في زيارة للبلطة القديمة اتبنا إكسجرج .. كلهم لقاء بطل و الحسية

مهرجان موسكو السينمائي الدولي الخامس عشر

فوزي سليمان

الناس الذي أصبح من أهم للامع الجديدة في المهرجان بصره السينما والمسرحية ، والمسرحية ، والفولكلورية ، ولتواته ومناقشاته الحارة - حتى لقد أضاف بها - برناتج السينما الشابة والناسي - إليم كليموف في كلمته في حفل افتتاح للمهرجان سبق أن شاهدنا بعض نتائج من هذه السينما الشابة في مهرجان كان الأخير - في براجه الموازية - وخطابات رجل ميت - أول أفلام كروتستاتين لوبو شانسكي - وبالنسبة عرض في مهرجان القاهرة الدولي في ديسمبر ١٩٨٦ - « ورويسنساندا » أو - جيلي الانجليزي « أول أفلام للمخرجة نانس جورجاندزي - جائزة الكاميرا الذهبية - كان ٨٧ - و قلوب عظيمة بلا مبالاة - لاسكندر سوكوروف مهرجان برلين فبراير ٨٧ - وتكتشف في موسكو أسلمة جديدة : يوري ماين خرج فيلم « مهرجان نبتون » - ويصوّر بالواقي في فيلم « قتل المصايف » - وفلاذير تولغايف في فيلمه الرابع « رحلة الأين » - ويكوير ساديكوف في « أدونيس الرابع عشر » - أكثر هذه الأفلام مثل حركة بازعة خارج إطار الصناعة السينمائية الرسمية - وظل أما حيس العلب أو العروض الخاصة ونوايا الأفلام - رغم ما حققه من نصح في .. ظلت كأنها أعمال تجريبية بعيدة عن العرض الجماهيري العام .. وكلها تشكل ظاهرة ملنة جديدة في السينما السوفيتية ، ووحيا فنيا ، وجليا في تناول العلاقة بين الإنسان والتاريخ ، والتقاليد الروحية والثقافية ، وفيها جمالية - ورغم أن بعضها تحرم التشايد لكنه يتناولها منظور جدل - كما أنها عملة بالسلطان شربة من الثقافات الاقلية من جورجيا وولايات الباطيق

.. نعم .. نلس في الدورة الجديدة للمهرجان موسكو السينمائي الدولي تغييرا وعاملة جادة أن يرتفع إلى مستوى المهرجانات السينمائية الدولية المحترمة ، ومطمحا أن يكون جنهرا ياتسبه إلى عاصمة إحدى القوتين العظميين في العالم .. ولكنك تلمس - أيضا - أن التواهي الطبية النبيلة ، مازالت دون تحقيقها فقيتها وصعوبات عديدة ، بعضها تنظيمي - ولن تقارن مع مهرجان كان أو برلين بل مع مهرجان كارلو في فارو الذي يقام بالتناوب مع مهرجان موسكو ذاته ، حيث شهدت الدوران الأخير مهرجان له تنظيم متفوقا من بعض مفاظره استخدام الكمبيوتر الذي لم يعد دعاء في دولة متقدمة ! وحسنا فعلت القيادة السينمائية الجديدة بتحديد عدد أيام المهرجان - إلى إثني عشر يوما مقابل ، أربعة عشر ، وعدد الأفلام المشتركة في المسابقة ، فيلم واحد لكل دولة ، وعدد الجوائز ، فتتصر الجائزة الذهبية على فيلم واحد حتى تكون حقا والجائزة الكبرى - وكانت في دورة ١٩٨٥ - ثلاثا ! ويختار لأول مرة ويكسان للجان التحكم لجنين هما الممثل الأمريكي وروبرت في نير و رئيسا للجنة تحكم الأفلام الروائية الطويلة ، والكتابة الملهمة بارفاسكي ميون رئيسة للجنة تحكم أفلام الأطفال .

السينما السوفيتية الشابة

إلا أن أهم ما حققته سياسة القيدة السينمائية الجديدة بعد أن قول المخرج إليم كليموف - الأمانة العامة لاتحاد السينما السوفيتية هو هذا البرنامج الخافل للسينما السوفيتية الشابة - الذي أقيم في نادي السينمائيين . هذا

مصر الحديثة ، ولأنه يمثل بقائه القديس سينما
جديدة جادة وقوية .

أمريكا اللاتينية

الفيلم الأرجنتيني « ليلة الأقدام » - إخراج
هيكسورا وليغيرا فيلم آخر بعد والتاريخ
الرسى - للويس بونينو - يتناول تلك الفترة
الزمنية - الحكم العسكري في الأرجنتين بين
١٩٧٦ و ١٩٨٣ .. حيث انخفض الآلاف من
المواطنين - يركز الفيلم على سبعة من طلاب
كلية الفنون الجميلة ، اعتقلهم وتنفذهم على يد
زبانية الدكتاتورية لإجبارهم على الاعتراف
صومعهم - وكان بينهم طلاب لم يكن أقل
مقاومة - في حين يتركز اهتمامهم في الخارج
لقفا - وبعد نهاية الحكم العسكري كتب أحد
الشباب الناجين بابلو دياز مع صحفيين كتابا
حول ذكريات هذه الفترة ، ومنه يخرج سيناريو
الفيلم للمشاركة في الصيغة الجماعية للشعب
لأن يتحدث هذا مرة أخرى ١ - « يجمع الفيلم
بين الروائي والتسجيلي مؤثر في إبراز قضية
المعاملة في السجن - الممثلون عاشوا أدوارهم
في تمثيل .

الفيلم الكوبي « رجل ناسخ » - إخراج
هواريو سولاس ماثلنا مذكر رائعه لوسيا -
يقدم فترة الأربعينات المشهورة بالاضطرابات
وإرهابيات الثورة .. كيف يستطيع رجال
المباحث أن يصطادوا من بين أعضاء بعض
الحزب « الثورة » شابا يتعاون معهم .. هروفا
تتهافتهم وطموحاته .. كيف يكون ثوريا من
بالمع الرويت ويتضح حياة الرفاهية .. في
حين يستمر الآخرون في تضاعف المير .. يرحل
أسلمد إلى إسبانيا ليحارب في صفوف
الجمهوريين ضد فرانكو .. ويعود محبطا بعد
فشل الجمهوريين ليشغل أمام نظره ..
ويرتقي الرجل الناجح مسلم النجاح والتفرد
والثروة .. فلماذا يكون موقفه حيناً تقوم ثورة
كاسترو في نهاية الخمسينات .. يجمع الفيلم ،
والكاميرا تنسحب منه وهو راجع يفتكر في
السوق الجلسيد .. هل سيمضي معه
بإنهائه ؟

الفيلم البولندي « عيد أكتوبر » - إخراج
دراجيت كرسيل - شاب في بلجراد ضائع ،
عاطل بلا عمل ، بلا سكن لا تق - حلم
الخلاص لديه - هو أن يرحل إلى الأرض
الواعدة .. ميونيخ ، حيث الشوارع الزاهية
بالأضواء .. والأماني أكتوبر .. والأماني ولكن
الحلم يبقى في نطاق الآمال .. ملام لا يستطيع
أن يحصل على جواز سفر .. يصور الفيلم جو
الشباب في مجتمعاتهم يدرأجانبهم الحياة
شجارهم ، والأماني الجديدة التي يبالغ في
أحسانا .. ويضيف إلى الحياة الواقعية التقليدية في
السينما البولندية الجديدة ..



● زوجة رجل مهم إخراج سعد خان .

شارع المكتبات في لندن . ويسرم صدقة عبر
مراسلات بين أمين مكتبة وسيدة مكية .

زوجة رجل مهم

وقد ضمت السابقة بعض الأفلام المتميزة
نشير إليها رغم عدم فوزها بجوائز .

من دواحي الضحى أن يكون الفيلم المصري
« زوجة رجل مهم » - هو الفيلم المرئي الوحيد
في هذا الهرجاء اللول . وهو من إخراج محمد
خان ، من قصة وحوار وسيناريو وفوف توفيق -
النقاد السيميائي المعروف في عمله الثال لسينما
بعد « مشوار عمر » مع نفس المخرج - وطويلة
أحد زكى وميرفت أمين - إهداء الفيلم له
مغزى : « إلى زمن وموت عيد الحليم حافظ » -
من جو أمان عيد الحليم حافظ الرومانسي -
التي تعيشه الفتاة الرقيقة ، تجد نفسها زوجة
لضابط مباحث ترك لها إلى القاهرة ، حيث
يستغرقه العمل في التحقيقات وطموح الترقية
والسلطة تقاسي في تحقيقه وتوجيه الأوامرات
وبطلب نظام الحكم . أحداث يناير ١٩٧٧ .
مظاهرات الطعام . بأمر بالقائه القبض على
المثات . على نفسه التقرير النهائي « ثبت من
التحريرات أن القاصر المضادة حركت الضفاد
للقيام بأعمال التخريب ونشر القرض بما يحقق
لم الوصول إلى ثورة شعبية ضد النظام حينها
تظهر الحقيقة ويحال للمعاشل لا يصدق . أمن
البلد . يراه مرتبطا بوجوبه . لقد فهم السلطة
خطا - تضم المودة بين الزوجين . لتصل إلى
نهاية دوامية - فلم هام يتناول قضية السلطة .
يرجى أن يعرض كمللا في الداخل كما عرض في
الخارج كأكسيد حرية التعبير والديموقراطية
استقبل الأفلام استقبالا طيبا . كتب عنه النقاد
السوفييت أنا تهاشوف يقول أن الصراعات
الداخلية في الأسرة تمكن تناقضات الحياة في

المنلية .. عام ١٩٥٩ .. كيف أصبحت
أنينا بعد هذه السنوات الطوال ؟ .. لقاء مؤثر
بين ذكريات الماضي ، والحاضر .. ومن سحر
حالم السينا إدانة للضفير للإصلاحات ..
ولخطر التلفزيون .. في مشهد هجوم المزد
الحمر وهم يحملون رماحا على هيئة إيربالات
تلفزيونية !

جائزة لجنة التحكيم الخاصة لفيلمين :
السوفييت « الساعي الضباب » وإخراج كاشين
شانتازاروف . تخرج السينا السوفيتية من
أفلام الحرب والدمية إلى تناول مشاكل
الشباب ليس هوشاب المجتمع السعيد .. بل
شباب المعاناة . اللل وتفرغ الطاقة في موسيقى
الديسكو الصاخبة .. ووطننا محاصره حياة
حزينة مع أمه المخطلة . يحمل صاحبها يحمل
الرسائل إلى « البروفيسور كوزنشوف ..
ليتلقى مع أخته الجميلة كتابا .. الطموحات
الشبابية تجاه الفروق الاجتماعية ..

الفيلم الثاني : بولندي « بطل العام » إخراج
فيلسك فالك يلور في جو التلفزيون فالحل
مقدم برامج وسيليات . تقابله عقبات محلول
تخطيه ولكنه بالصمود والإرادة يستطيع أن
يجتاز مراده .

ثم جائزتان للتشليل .. جائزة أحسن ممثلة
تفوز بها « دوتيا أوفدافروس » بطلقة الفيلم
المجري .. « حب يا أمه » - إخراج بنوش
روجا في أسلوب لكاشي يميل على تضخ
الأسرة حتى يكون الاتصال الوحيد ملاحظات
مكتوبة تقرأ ثم تجس .. تشهر الأنة بفراق حتى
تقبل على الانتصار .

جائزة أحسن ممثل لأتول هوكتز من دوره
في فيلم « A4 شارع تشيرنج كروس » - إخراج
فاندي جونس . الفيلم يستمد عنوانه من أشهر

« بيت برنارد آليا » - إخراج مارلو كاموس
عن مسرحية الشاعر جارسيا لوركا التي قدمت
على المسارح العالمية والعربية - احتفال بذكرى
الشاعر العظيم الخمسين حيث احتفل على يد
قوات فرانكو ١٩٣٩ - تقوم بطلتنا المسرحية
بالدورين الأساسيين في الفيلم . الأم الطاغية
المشوية العاطفة سجنية البيت والتقاليد بعد
موت الأب .. تمثل الأم الطيقة التي ترفض
التعامل مع طبقة أدنى ، والنظام السياسي
المضنت من خلال تحكمها في بيتها ومنعهم من
إشباع أحاسيسهم .

« الفيلم المندى » فلفل أحر إخراج كيشان
ميهتا - من نوع السينما الهندية الأجنبية التي
لا نعرفها بعيدا عن الرقص والأغاني والميلودراما
يقدم قضية الصراع بين الاستغلال والقوة وبين
البسطاء المستضعفين ، مزعم امرأة سونباي -
جرؤت أن تقف في وجه ممثل السلطة .. جاني
الضرائب في الغربة في فترة الأربعينات ظن أنه
يستطيع أن يحدّد البسطاء بجهاز الجرامفون
الغريب الذي يثير دهشة الفرويين .. تواجهه
سونباي بشخصيتها حتى تصفقه على وجهه حينما
يحاول التقرب منها .. وتصل سونباي على جمع
كلمة العمال في مصنع الغلف .. لكن طريق
للقاومة عقوق وصعاب وبآلام وتضحيات ..

تمثل سونيا العالم الثالث تقيلا طيبا .. وكان
هذا من تقاليد مهرجان موسكو .. . ولكن هذا
العام اختيارات طيبة بلا جملة ..

وقد ضمت « البانوراما » نماذج طيبة من
السينما العالمية .. يكفي أن نذكر الفيلم
الإيطالي « الميون السوداء » للمخرج السوفيتي
نيكيتا ميخالكوف .. نالس لقاء فليلي في زحام
الحاضرين . ووقائع موت معلمي للمخرج
الإيطالي فرانشيسكو روزي ، عن رواية جارسيا

● إيساس الشاب - فيلم سوفيتي .



● بيت برنارد آليا

تكريم فنانيين كبار

وكان هناك أكثر من برنامج تكريمي لفنانين
سينمائيين كبار منهم من رحلوا ومنهم من مازال
يبتنا بعرض نخبة من أفلامهم .

المخرج السوفيتي المبقري الراحل أندريه
تاركوفسكي وقد صنف الجمهور كثيرا حينما قدم
اتحاد النقاد الدولي جازفته لأفلامه وكراهه .

المخرج الإيطالي المعاصر جيوسي دي
سانتيس وحضر بنفسه ليشهد الاحتفال بعيد
ميلاده السبعين ، ومرور ٤٠ سنة على فيلمه
الأول . الصيد الدامي .

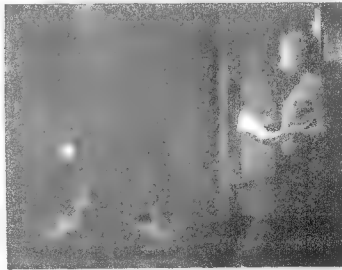
الممثل الإيطالي المناضل جاك كمولوني
شاهدناه في آخر أدواره وقضية مورود - جالزة
مهرجان برلين - ونشاهد في موسكو في برنامج
شامل لأفلامه .

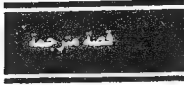
كما قدم برنامج خاص من أكتوبر في السينما
العالمية ، عرضت فيه نماذج من أفلام عالمية
تأثرت بأفكار ثورة أكتوبر .

نشر نوبيل والخطر النووي

ونشر في النهاية إلى مجموعة الأفلام السوفيتية
التسجيلية والقصيرة التي فازت بالجائزة الذهبية
لسابقة الأفلام القصيرة .. وهي عن حادث
انفجار مفاعل تشر نوبيل .. وأهمها فيلم
« تشرونوبيل الأسابيع الصعبة » فلقد قامت
مجموعات التصوير بعمل شجاع لتصوير الحادث
والذهاب إلى موقعه رغم الخطر المحقق ،
وتقديم الحقيقة حول المسألة التي حادت بالإنسان
والطبيعة وكل مظاهر الحياة ..

ولقد خيمت ظلال الخطر النووي على كثير
من أفلام وثائقية ولقاءات المهرجان





السامي رجل طيب

للكاتب الألماني :

هربرت هكمان

ترجمة : سمير مينا

تجاهه . من هنا نشأت العديد من المشاجرات التي كان يقضها غير كاره .

كان هناك أيضاً ثمة رجال متوحشين يستخدمونه كيش قذاه حينما لا يستطيعون الامساك بالجاني الفعل أما أسوأ ما حدث له فهي تلك الأسرار التي كانوا يقضون بها إليه تحت ستار الكتمان الشديد ، وذلك لأنه فقد تدريجياً النظرة الشاملة واختلطت عليه الأمور حتى انه كان يجد مشقة في اعطاء نصيحة . أضف إلى هذا انه كان سريع التصديق . وهذا ما غرر به في نظره للعالم على انه أسوأ مما هو بالفعل . وإذا عرفت الخيال البشري فستدرك معنى هذا .

وشيئاً فشيئاً وصلت طيبة قلبه إلى حد اليأس . بيع صوته ، أصبحت اشارته وحشية ، كان كثيراً ما يضرب بقبضة يده على المائدة لكي يظهر اعتراضه على الشر في العالم . أصبح أيضاً عنيفاً أكثر حدة حينما تخونه . أتاه في يوم ما شاب يشكي إليه . كان لا يرمي أبه مساعدة ويرفض كل عرض باستيائه . لكن من الواضح انه كان بحاجة إلى يد تقدم له العون . اعتقد صاحبا أنه خدع فتملكه الغضب من جراء مثل هذا العناد ، فانتفض وأمسك بختناق الشاب صائحاً :

..... لا بد أن تتركني اساعذك .

لكن الآخر لم يكن يفكر في هذا — وامتنع عن مثل هذه النصيحة الثمينة . تولت الكلمات وتداخلت الكلمات ، انهال صاحبا على عمله ضريباً ، الذي مالمث أن أصبح يثير حاجة إلى أية مساعدة : كان يردد على الأرض دون حراك ، وبدا برقلته الثابتة المتحدية وكأنه مازال يسخر حتى تلك اللحظة أيضاً من مساعده ، الذي انحنى عليه باكياً ومتنحجاً :

— يربك — لم لم تتركني اساعذك ؟ ◆

كان محباً للناس : لم يكن ثمة شك في هذا . بلغ به الحب حداً جعله يتخلده في النهاية مهنة له فأنث لنفسه حجرة لحل مشاكل الناس ، وقد وضع في الحجرة مكتباً ضخماً يجلس خلفه مستريحاً ومشبكاً يديه وهو يستمع باصغاء . كان يمتلك موهبة الكلام ، أو فلنكن أدق : كان يمتلك موهبة الكلام المزمى . هيته مثلها في ذلك مثل تسميرات وجهه — تشع قوة خيرية — الحق انه كان يهب الناس دون أن يبالغ في استثمار ذلك ، فقد كانت طيبة قلبه موهبة طبيعية فيه .

اما مكتبه فكان يقع في الدور الذي يسمى السطح حتى أن السلم كان يمثل مشكلة مضنية لبعض باحثي المساعدة للدرجة أنهم فكروا في اللجوء إلى آخر الفضل . كانت سيدة طاعة في السن تسكن الدور الأرضي تتنافس في بعض الأحيان ، فكانت تدعو عملاءه بمساعدة إلى لفتجان شاي ، وذلك عندما تضبطهم مارين امام باب شقتها ، ثم تعترضهم بغير يقظتها الخاصة . كان مشهداً مؤلماً عندما كانت السيدة المسنة تؤكد انها لم تفعل ذلك إلا لرغبتها في ألا تكون وحيدة . في الحقيقة لم يكن لديها في يوم ما حتى كلباً .

وعدها بكرم أن يكثر من زيارتها . ولكن لم تكن هذه هي الصعوبة الوحيدة . ثمة سيدات لا تحل مشكلاتهن إلا بالزواج ، والقانون قد اخلق الباب امام هذه الطبيعة الشهوانية عندما منع تعدد الزوجات إلا انه اضرب بكل الاعتراضات عرض الحائط واتخذ لنفسه من بعضهم زوجات له ، كن طبعاً يتبادلن فيها بينهن الحب الذي كن يشعرونه

الأبعاد النفسية لمفهوم الالتزام لدى شرائح من المجتمع المصري

قطب عبد العزيز بسيوني

كانت قد بدأت في دراستها السابقة لرسالة الماجستير تحت عنوان : « مفهوم الالتزام لدى بعض الكتاب والمثقفين » التي توصلت إليها من خلالها إلى الأبعاد الأساسية لمفهوم الالتزام كما بلورها عدد من الكتاب والمثقفين من ذوي الاتجاهات الفكرية المختلفة .

أما هذه الدراسة كما ذكرنا - فهي محاولة لقياس موقف شرائح اجتماعية مختلفة من قيم معينة يلاحظها كل فرد في المجتمع أنها أصيبت بالوهن والانطفاء وتخلص الدراسة فيما يلي :

- ١ - معرفة مواقع شرائح اجتماعية مختلفة من الالتزام بقيم معينة .
- ٢ - مقارنة مواقع هذه الشرائح بعضها ببعض الآخر إزاء هذه القيم .
- ٣ - مقارنة الأفراد الشريحة الواحدة إزاء مفهوم الالتزام دون ذكر للمفهوم نفسه .
- ٤ - التعرف على الدوافع الضالقة التي جعلت هذه الشرائح تتخذ هذه المواقع أو تلك .

٥ - محاولة استخلاص بعض التوصيات بهدف تصحيح مواقع بعض الشرائح واقتراح أفضل الأساليب لترشيدها وصولاً إلى مضمون بناء لمفهوم الالتزام .

أما أهمية الدراسة كما تراها وحدتها الباحثة فتتلخص فيما يلي :

(١) أهمية أكاديمية تتمثل في النقاط التالية :

أ - الاقتصاد إلى بحوث سيكولوجية في الالتزام بشكل عام ناهيك عن مواقع الشرائح الاجتماعية المختلفة إزاء فئاته وأبعاده .

ب - يعتبر من القصور التي يترجم مفهوم أكاديمي كالتزام إلى دراسة يمكن من طريقها التعرف على مواقع مختلف الشرائح الاجتماعية وذلك بغرض نقل علم النفس بمفهومه الأكاديمي إلى علم يقرب من شرائح اجتماعية أعرض من أجل تصحيح المسار .

ج - التوصل إلى نتائج وأدوات الدراسة سوف تختلف الشرائح الاجتماعية من الالتزام بقيم معينة من أجل تعديل المزاج إلى حيث تريد أن يعمل إليه سلوك الإنسان المصري .

(٢) أهمية منهجية :

- وتتلخص في استخدام الباحثة للأدوات الآتية :
- أ - المقابلات الاستطلاعية .
 - ب - المقابلات المقتنة .
 - ج - الملاحظة .

« المفهولة » واقتصاد السطريين واغترام الفرصة . ولم تعد المكانة الاجتماعية ترتبط بالتعليم أو بالإخلاص في العمل بل إن قيمة النظافة قد أصابها الوهن هي الأخرى بدليل ما نراه من مظاهر التسبب والقذارة وسوء النظام ، أمام أحيائنا كل صباح في البيوت والشوارع ودور الحكومة والدواوين العامة .

ولقد كان للكتاب والمفكرين إزاء هذه المشكلات وتفاقمها موقف ينذر بالخطر ويحذر كل مشغول في موقعه عن غياب وضعف هذه القيم التي يحيا المجتمع بها . ومن هؤلاء الأدباء الكبير نجيب محفوظ الذي أطلق على هذا التدهور في بعض القيم « الانتحار بالجملة » أما الأدباء والمفكر يوسف إدريس فقد رأى فيه أنها فتنة « التلوث القيمي والتلوث اللغوي » . والكتاب أحمد بهاء الدين فقد أطلق على هذه الظاهرة أنها ظاهرة « اختلاط الحابل بالنابل » وها هو كاتب آخر هو عادل حنين يقول « إنه يبدو أن جميع القيم قد اختزلت في قيمة واحدة هي المال » . أما رجل الشارع فيقول « إن المحنة محنة أخلاق » .

وهكذا نجد أن الأمر أصبح بشكل خطراً على حياة المجتمع شعرت الباحثة بمسئولية خطيرة مع كتاب ومفكرى هذه الأمة . وأفزكت أن الأمر يقتضي القيام ببحث لاستطلاع الساحة والتثبيث من حجم الخطورة ومداها . وذلك استكمالاً لطريق

كان هذا عنوان رسالة الدكتوراه التي تقدمت بها الباحثة سهام محمد هاشم إلى كلية البنات جامعة عين شمس قسم علم النفس والتي نالت بها درجة الدكتوراه مع مرتبة الشرف الأولى . ويتبادل الرسالة مع الجامعات الأخرى وطبعها على نفقة الجامعة .

والحقيقة أنه موضوع مثير لكل باحث عن القيم الاجتماعية النبيلة . إذ أنه يتناول موضوعاً على جانب كبير من الأهمية ويصور جزءاً من مشاكل المجتمع المصري إبان مرحلة الستينيات وحتى لحظة كتابة هذه الرسالة : والموضوع الذي تبشع صاحبة الرسالة هو محاولة للكشف عن موقف شرائح من المجتمع المصري من مجموعة القيم التي سادت المجتمع المصري لحقة طويلة من الزمن وأدت إلى تمسكه وصموده أمام كثير من المحن التي واجهته .

حيث تشير المشاهدات الصاعدة في السنوات الأخيرة إلى اختفاء ضعف كثير من هذه القيم واختلال ميزانها الاجتماعي . وكما أشارت كتابات المفكرين إلى غياب بعضها منهيين إلى خطورة ما يشترت على ذلك من اختلال ميزان الحياة الاجتماعية والأخلاقية في مراحلها الأخيرة . ومن هذه القيم على سبيل المثال قيمة الانتهاء للوطن والمساهمة في حل مشكلاته . وقيمة العمل كناية في حد ذاته . وقيمة العلم والتعليم التي بدأت تغيب هي الأخرى وتغل محلها

(٣) أهمية تنمية :

تتلخص في أن عماد ثروة مصر هي الثروة البشرية . ولذا فإن أي خطط للتنمية يجب أن تبدأ بالإنسان المصري وبقيمه .

(٤) أهمية قومية :

وتتلخص في أن مصر تعتبر في موقع القلب من العالم العربي . ولذا فإن أية خطوات لتصبح المسار فيها سوف يكون لها صدها في المنطقة العربية ككل وبالذات في مجال البحوث في العلوم الإنسانية .

خطوات البحث :

— قامت الباشطة بإجراء عدد من المقابلات الاستطلاعية المفتوحة بغرض التعرف على القضايا الحية والساخنة التي تشغل أذهان مختلف الشرائح الاجتماعية ازاء عدد من القيم .

— تم استخراج الأفكار الأساسية فيها ورد خلال هذه المقابلات ومقارنة هذه الأفكار بما جاء في كتابات عدد من المفكرين والكتاب من ذوى الاتجاهات الفكرية المختلفة للتعرف على القيم الأكثر إلحاحاً والأجدر بالدراسة . كما تم اختيار سبع قيم لكي تناقشها الدراسة في كما يلي :

- ١ - قيمة الانتباه للوطن (المواطنة) .
- ٢ - قيمة العمل لذاته .
- ٣ - قيمة الاستهلاك الرشيد .
- ٤ - قيمة العدالة الاجتماعية .
- ٥ - قيمة الاستعداد للتضحية .
- ٦ - قيمة النظافة والنظام .
- ٧ - قيمة العلم والتعليم والدرس .

النتائج التي توصلت اليها الباشطة في هذه الدراسة :

- ١ - أن جميع شرائح البحث لم تحصل على نسبة الـ ٨٠ في المائة المطلوبة في قيمة الانتباه للوطن . وقد كانت شرائح المعلمين في وضع أفضل من غير المعلمين وإن كان الفرق لم يكن جوهرياً .
- ٢ - أما قيمة العمل لذاته فقد تبوت مركزاً متقدماً يقرب من النسبة المطلوبة .
- ٣ - وأما قيمة الاستهلاك الرشيد فكانت أحسن حالاً من غيرها . فلقد التزيت نسبياً لما ينبغي أن يكون وفلك باستثناء شريحة أصحاب الأعمال الذين يحققون دخولا مرتفعة جعلتهم يميلون إلى الاستهلاك الترفي والكمال . مما يؤكد أن تغير الدخل له أثره الواضح على قيمة الاستهلاك الرشيد .
- ٤ - أما قيمة العدالة الاجتماعية فإن كافة الشرائح لم تصل درجاتها إلى نسبة الـ ٨٠ في

المائة . وقد فسرت الباشطة ذلك بأن ترسيخ هذه القيمة يتطلب ثقافة دينية وسياسية واقتصادية معينة وليس موهباً بالتعليم النظامي

٥ - ومن الجدير بالتأمل أن موقف شرائح البحث الأربعة كانت إيجابية إزاء قيمة الاستعداد للتضحية ، مما يؤكد أن هذه القيمة لم يصيبها الوهن والانطفاء . وهذا ما يؤكد صحة الملاحظات العامة في أصالة تاريخ الشعب المصري . وأنه حينما يتطلب الموقف تضحية معينة سواء في زمن الحرب أو في حالة الكوارث فإن هذا الشعب على اختلاف فئاته لا يتفاس من التضحية والصبر من أجل حياة وطنه .

٦ - وكانت نتيجة العينة التي اختارها الباشطة من قيمة النظافة والنظام فقد كان الالتزام بها قوياً وليس فعلاً بليل انتشار سمات القذارة والقبح والتسيب . هل حين أن الالتزام بمفهوم النظافة والنظام المعين يعني أن يكون الوجدان والفكر والسلوك أقرب إلى التطابق إزاء القيمة .

٧ - أما قيمة العلم والتعليم والدرس فإن جميع شرائح البحث كانت ملتزمة بهله القيمة . وهذا يعني أن قيمة العلم والتعليم لم يصيبها الانطفاء وإن كان عائد التعليم انخفض . ولكن ما تزال هذه القيمة قائمة في وجدان الشرائح الاجتماعية المختلفة . ويميز أفرادها عن الالتزام بهله القيمة قولاً ولفظاً ما توجب الملاحظات الصلة من أن معظم الشرائح الاجتماعية تسعى لتعليم أولادها . ولكن ما يدورنا لوظلت الأمور على ما هي عليه من ثلث أجيال المعلمين ، بل ويطلعت أحياناً ، فقد لا يستمر الوضع الراهن ، وقد تصاب هذه القيمة هي الأخرى بالانطفاء .

٨ - وأما فيما يتعلق بموقف الشرائح الاجتماعية المختلفة من النسق القيمي الذي اخترناه في بحثنا ، فإن الإصابة هنا كانت واضحة حيث لم تحصل أي من الشرائح الأربعة على نسبة الـ ٨٠ في المائة على المقياس ككل . وهذا في حد ذاته يمثل أحد الأخطاء الاجتماعية . لأن قيمة الإنسان هي التي تحقق التماسك داخل المجتمع الواحد ، بل إن هذه الانساق والقِيَم هي التي كُتبت لي تُمسك المجتمع إزاء ما اعتره من موجات الغزو الأجنبي على اختلاف مراحل التاريخ .

تلك كانت أهم النتائج التي أسفرت عنها نتائج هذه الدراسة وإليك عزيزي القارئ، جتانباً من المناقشة وبعض الأسئلة والملاحظات التي وجهت إلى الباشطة .

ملاحظات أ. د. قدرى محمود حنفى .

— الالتزام سلوك وانت أشرك إلى أن الالتزام هو المستوى الثالث للقيم فالقيم تبدأ بالقرول ثم التفصيل ثم الالتزام ودراسة السلوك تمثل مشكلة في علم النفس ولكنه يدرس تمييزات لفظية عن السلوك .

والباشطة قابلت ١٢٠ شخصاً ٤٠٠ ساعة ولكنك حرصت أن تنتي عن نفسها أي ملاحظة تتعلق بسلوك هؤلاء الأشخاص لم تلمح عن انفسهم ولا عن سلوكهم الفعل واكتفت بتقرير فصل للسلوك من خلال الملاحظة وهذا عيب فينا جميعاً أن يركز على جانب القبول وليس الفعل .

المنهج — استعملت الباشطة المنهج الايدومتري الذي يتم بانتساب الفرد إلى ماضيه وليس إلى الجماعة أو انتسابه إلى ما هو مطلوب منه ولهم أن الباشطة لم تدرس السلوك ولكن درست قضية الالتزام .

هل يمكن أن تعتبر السدى يتبعى إلى الوطن بنسبة الـ ٨٠ في المائة انه وطني هذا غير صحيح ولكن الباشطة أجابت على ذلك بقولها هناك فرق بين ما ينبغي أن يكون وبين الواقع الاجتماعي فقد اخترت نقطة متوسطة وهي نسبة الـ ٨٠ في المائة ومع ذلك لم يصل احد في هذه القيمة إلى ٨٠ % .

الباشطة تتميز بجزالة اللفظ وهذا موضوع له وعليه ولكن الباشطة نقلت تعريف الإنسان به أعطاه .

تذكر الباشطة ان المجتمع المصري لم يدرس سابقاً في مجال القيم ولكن ليست هذه أول دراسة بل سبقت دراسات كثيرة في نفس المجال تحت عناوين أخرى وهناك من درس الانتباه والولاء والقيم .

١. تحيب اسكندر

الرسالة التي أمانتا تطرق موضوعاً على جانب كبير من الإهمية لأنها تتناول قضايا اجتماعية وسياسية إلى جانب علم النفس واستخدام القيم لنسج حياة وليست من مهمة الرسالة الأجابة على كل التسؤلات المطروحة ولكنها ضحت بجبالاً للبحث والمناقشة وعذارة الإجابة على كثير من علامات الاستفهام

أخف العو يطارد أعظم روايات القرن العشرين

احتلت الإرساط الأدبية الفرنسية بالأوس ١٤ يوليو ١٩٨٧ - بذكرى وفاة الكاتب فردينان سيلين أحد أجداد القرن العشرين على الإطلاق .

ولأن سيلين - وهم أهمه - غير معروف بالمرّة في بلدنا العربي ، فسوف نتناول حياته وأدبه من خلال ما نشرته عنه الصحف الفرنسية في السام الماضي إبان الاحتفال بمناسبة مرور ربع قرن على رحيله .

يقول بيرو يورايغر في كتابه « معجم الأدب المعاصر ، أن سيلين هو تقريباً الكاتب الوحيد الثوري حقيقة في عصره ، لا يتخفى الصديق وتصلب الرأي . وقد انتهى بأن حوّل جسامته إلى سخرية رغم أنه أكثر من سخرها من التقليد .

ويكنى أن تقول أنه ظهر في فرنسا وحدها خلال عام ١٩٨٧ وبمناسبة الاحتفال بذكرى وفاته أكثر من عشرين كتاباً منها : « فردينان الفاضب » لبيير مونييه ، و « كراسات سيلين رقم ٥ » و « سيلين » لفرديريك كيتي . فضلاً عن مئات المقالات التي تنشرها المجلات الأدبية المتخصصة .

قال عنه الكاتب الفرنسي برازيك : « لقد أعطى اللغة الفرنسية هجة جديدة ومنحها البساطة التي ستتم بها في القرن الحادي والعشرين . وإذا كان قد نكح الجملة فكنى بعيد بنسجها بشكل جديد . ملقحاً النحو ، إلقاها آخر . وتصريفاً أسرع ،

وريادة أسبق وعليه أن يتلام مع وحشية حساسة متيفة . قد تعرض إلى النقد في النهاية . « وقد ابتدع سيلين - مثل جميع المبدعين - الفن اللاشعري الذي يلامه . أنه فنان كبير يحقق ذاته ويعبر عن نفسه في توافق سليم بين الفكرة واللغة . ومن هنا جاءت عدم قابليته للتبديل . وميزته الوحيدة البشعة » .

ولد « لوي فردينان أوجست آتو » في مايو عام ١٨٩٤ بمدينة كوريفوا الفرنسية في أسرة يقيم بالأدب كثيراً . وقد أبى لوي دراسة علم ١٩٠٦ وكان والده بضمينان أن يعمل في التجارة . فارسله إلى ألمانيا كي يتعلم اللغة الألمانية . إلا أنه رحل إلى إنجلترا . ثم ما لبث أن تم تجنيده عام ١٩١٧ فانتقل بين بلاد عديدة . وبعد أن أصابه شظية عاد إلى فرنسا كي يستكمل دراسته العليا في الفلسفة . ثم ليبدأ دراسة الطب . وعندما انتهى من هذه الدراسة سافر إلى الولايات المتحدة . . . وفي عام ١٩٣٢ نشر روايته الأولى ودره أعماله « رحلة نحو أطراف الليل » التي حصلت في نفس العام على جائزة أكاديمية ريتود . وكانت الرحلة بالنسبة له بمثابة بدء رحلات جديدة خاصة سفره إلى الولايات المتحدة التي ارتبط فيها براقصة تدعى البرايت كرسج . . . وفي مسيرة حياة الكاتب تجدد العديد من الرافعات الثلاثي ارتبط بهن . والمدن التي ارتحل إليها مثل موسكو وباريس وبرلين ونيويورك . وقد نشر سيلين مجموعة من الكتب من أهمها : « مدمرة الجثث » عام ١٩٣٨ ، « الموت بالأجل » ١٩٣٦ ، « من حكاية لأخرى » ثم « شمال » عام ١٩٦٠ .

وقد عرف عن سيلين عذاه الشديد لليهود وحمل عليهم أكثر من مرة من خلال كتاباته التي كتبها مناصرة للنازية الألمانية . لذا فتمتد انتتت الحرب هرب إلى ألمانيا والدينمارك حيث تم اعتقاله . وحكم عليه بالسجن سبع سنوات عاد بعدها إلى فرنسا التي مات بها في يوليو عام ١٩٦١ .

ول هذا المقال سوف نحى إراء الكاتب السياسية جانباً . وسوف نتحدث عن الجانب الآخر : حيث تقول الكاتبة أريكا أوستروفسكي في كتابها : « سيلين المسافر للمساعدة » : لا أرف أحد أصدق سيلين في أسلوبه فهو يسجل كل ما هو فرنسي : اللهجة الشعبية . والألف . والألف الأكاديمية . الرقة والقوة . وزواج المستقبل القريب بالماضي النقص . وكى تؤكد على أهمية سيلين فإن سارت قد اقتبس عنوان رواية « الغنيان » من إحدى عبارات مسرحية « الكتيبة » . أما جولييان جبراك صاحب « الطريد » فيقول من معاصره : « هناك في سيلين رجل يسير حاملاً مصباحه . وأحس أن موجهة لفتح قادر على مقاومة التيمات التقليدية » . ولم يكن سيلين معادياً فقط للسامية . بل حلر من امتداد الغزو اليهودي . وقيل أنه كان مضاداً لأشياء عديدة منها الشيوعية . وقد بدأ روايته « رحلة نحو أطراف الليل » بهذه العبارات . « السفر - وهو شيء مفيد للفساية - الحقيقي هو سفر الخيال » . « فإذا كانت الأسفار رحلات متعة . فإن سفرنا الذي يتجسنا هو سفر خيالي بخص » .

« فقيته ناسف من الحياة الى الموت . بين الناس والحوانات . بين المدن والأشياء . كلهم يتخيلون . وفي الرواية خيال . لا يمكن أن يُدرج قط » وهو خيال يمكن للبشر ممارسته ، ويمكن أن نلقه باصباحنا .

« حيث يوجد الطرف الآخر من العالم » .

وتسود الأحداث عشية اندلاع الحرب العالمية الأولى .

وتنتهي بعد عشر سنوات من نهاية الحرب . فيحدث صيف بين فريديان باردمو وزميله الذي يدرس حول استدعائه الى الجيش لتعلم الحرب ويوصل وحده الى الجبهة حيث يلتقي بزميل له يدعى ليون ويفكران معاً في دخول السجن الحربي بدلاً من الرحيل الى الجبهة . الا ان باردمو يرحل ويعود الى باريس للقضاء فترة التساهمة . ويقتني بأمرأة أمريكية تدعى لولا . الا أن لولة جنون تعصيه فيعود مصحبة عقلية ويكون جنونه وبالا عليه . وبعد ان يهجره امرأة اخرى تعرف عليها كانت تعمل حازقة كسان يقرر الرحيل الى أفريقيا . الا أن أحد مصارفه يسرق نقوده ومضاهه فتصادمه انتكاسة المرض مرة أخرى . فيرحل الى الولايات المتحدة الملائكة لولا التي ما تبلى ان يهجره كي يرى نفسه في أحضان إحدى بنات الليل ويشتر درساً

الطب . وبعد العديد من التناهب التي يقرر العودة مرة أخرى الى فرنسا . ويعمل طبيباً في إحدى المستشفيات النفسية . وهناك تطلق عليه إحدى الزيلات الرصاص . ثم تلقى بنفسها في قاع نهر السين . وقد مرت رواية رحلة نحو أطراف الليل بنفس الظروف التي مرت بها روايات عظيمة كتبت في عام ١٩٣٢ عندما سيان الى نشرين ريفيسا ثم جرب حيلة لدى نشرين آخرين هما جاليمار وينسول فتعثر الرواية في الأدراج لكن مدير النشر في ديول سرعان ما تنبه الى قيمتها بعد أن قرأ الفصل الأول منها وبسرعة بنشرها وقد لاقت الرواية استحساناً منقطع النظير وكتب عنها أحد أبرز نقاد تلك الأونة : « كل شيء فيها يلازم الاحساس متقن مخوف بالذقة الكلاسيكية التي لا حد لها . أنه يتقن موسيقى التي تنشأ من ادخال لغة الكلام في لغة الكتابة لكنها ليست أبداً للغة المشتركة أو الفرنسية تحت الطابوقة ركب المرو يوجد تحت العبارة الطليقة الكثير من التفتت والصعوبات ولكنها صعوبات الأمور الموصوسة . لقد خلق الأبداع المزيل اليأس بعد أن أصابه الافتخار باستمرار خاصة بعد وزارة ارتعاشاته . وما ارتبط به من لغة حامية سهلة ولكن وراء سينين المتورد تقليداً

يتمثل في عظمته وفريقته فحجرة من الأوهام الخفية وهو يعلم حقائق القدر » . أما الكاتب للمرحى مارسيل أتييه فيقول حول هذه الرواية « كانت لغتها ثورية بشكل جريء ، وكان يتوحيق فيها لغة الضواحي وفترجة المفردات ، وعرض التطير وصير تلك الآلة المعقدة التي تجرف أسس الوهي المعقدة لفتح هذا الاستقبال الخلال » .

وتحدث نقاد آخر أن لغة سيان بالغة الخصوبة تصنع الضمير في أول وهلة . ومن هنا جاءت صيرته في اختيار كلماته وعمله . وتدل هذه الكلمات أن البشرية تعيش داخل مأساتها . تعيش جنونها اليومي وهي ولكن حتى الكتابة لا يمكنها أن تحمل سلم الخلاص الكتابة يمكنها أن تقرى الجحشون وتزيل الغشاوة من العيون التي تعقد أن الخلاص ممكن ، الكتابة يمكنها أن تقول الحقيقة الوحيدة التي يجب أن نقول . حقيقة أن نهر الليل يواصل سيره ، حقيقة أن الفجر ليس واقفاً هناك على مرود . حقيقة أن الفكر الإنسان ليس لحظة استثنائية عابرة . بل هو منظومة فهم متواضعة » .

والطريف أن هذه الرواية التي ناطحت أعظم روايات القرن العشرين . كانت دائماً سيدة الحظ فيعد المعلومات التي لاقها عند النشر نجاحها أكاديمي جزئياً وعاملتها بإزدراء على نفس عام الصدور ١٩٣٧ منحت الجائزة لكتاب آخر هو روزالي من رواية أقل أهمية أما في السنين فقد تعثرت كثيراً ورغم المحاولات المبدئية لتقديدها إلا أن حظاً هراً يلاقتها ورغم أن المخرج الايطالي سرجيو ليون قد أعلن دوماً أن حلم حياته أن يقوم بإخراجها إلا أنه راح الى اللام الأسباجيوق وظلل يردد أمسيته فقط أما في المسرح فلم تكن أسعد حظاً حيث عرضت في مارس ١٩٨٦ على خشبة للمسرح بيلارس دون أن تحق الانتعاش المأمول وهذا هو حال الأدب العظيم .

ماديلين شابلات : الرومانسية علاج فئال المنفى

تمثل الكتابة الفرنسية ماديلين شابلات نموذجاً للكتابة من الأدباء المعاصرين الذين مارسوا الأدب والمصاحفة معاً . فاستأفوا كاديهام من الشهرة التي تسببها المصاحفة لهم ولكنهم أصيبوا بضرر بالغ وهم يعانون ليقاع لسويزم يتغير ويصعب بلغة تقريية الأسلوب الضخم . ومع ذلك فهؤلاء الأدباء موجودون دائماً على الساحة يكتبون المقالات ويعقدون المحاورات ويصدون يشرون كتباً يمدون من يكتب عنهم ويرزهم فوق الصفحات الأدبية حتى وأن كانت كتبهم أقل أهمية ولا مانع من ترشيح هذه الكتب لنيل الجوائز الأدبية . بل والدعوة إلى انضمام كتابها إلى عصابة الأكاديميات الكبرى مثلاً حدث مع ماديلين شابلات وهي عضو في أكاديمية فيينا .

ماديلين أذن هي أحد الناجح أبناء العصر الذين جمعوا في مهمتهم الكثير من التناقضات والأنشطة . فرغم أن الكتابة قد بدأت حياتها الصحفية في عام ١٩٥٣ . إلا أنها نشرت روايتها الأولى في عام ١٩٧٧ . والسؤال هو : أين كانت ماديلين - المولودة عام ١٩٣٥ - طول هذه السنوات . هل كانت تفتي الكتابة التي ظلت كانت بلا حراك سنوات طويلة ، فانفتحت فجأة مبدعة تروي لنا قصص حياتها العاطفية والنفسية في مجموعة الروايات الملاحقة التي أصدرها منذ ذلك الحين ؟ أم أنها وجدت



• سايون •

في رواياتها « صرخت عالية »
تحاول إصداحه أحياه مدح
بولفاري ، كي تعيش في القرن
المشرين وتقول إنه لو عاشت
مدام بولفاري عصرنا لاستقلت
القطار إلى باريس ونهيت إلى
عيادة الدكتور لكان التنسية
ولا استطاعت أن تنفي من خلال
عشرين جلسة ، تبوح فيها
للطبيب بكل أسرارها ومعتقداتها .
وفي النهاية تعود إلى منزلها مرة
أخرى وقد خلصت من كل هذه
الوسوس .

مدام بولفاري هنا تسلي
ماريس . شابة صغيرة . تعيش
في عصر من السهل على الأزواج
أن يتصلوا . لذا فإن الحياة أمر
غير وارد . فاصبح الأبناء يتهمون
بإلحاقهم مع فتيانهم بدلاً من
الجلوس بالقرب من المذلة حيث
كان يجلس الأب في القابل . ورغم
التفكير الذي حدث في المجتمع
ولأن البرجوازية الفرنسية ظلت
وفية لثقلاتها ومراسيمها .

صحيح أن الحليم قل مدحهم .
ولكن لا يزال هناك دوماً مديرة
بيت . واطفال يلعبون بالدميات
وأب مشغول بأعماله وتلميذ
نفقت الأجرة السنوية . ورغم
كل ما حدث في المجتمع . إلا أن
الأفضل للمساكن عند المرأة هي
تلك التي تقع بين المطبخ ورفرة
النوم . وقد تصور البعض أن
تملكة المرأة هذه قد تحطمت مع
حلول القرن العشرين . لكن
أبداً ..

ولماريس ابن صغير السن
يتعلم فنون الحرفي بين يدي جوتي
صديق أسرته . هذه الأم التي
تتعرف على أحد الأبناء هريما من
الملل الرأبئة التي أصابته . أنه رجل من
الذين يسمون في أذان النساء
بمبارات من طراز : « مارياك في
الكتاب الفلاس ؟ » وهريما من
هذه المخلقة الآمنة تتردد ماريس
على عيادة أحد الأطباء الضائنين
كي تتخلص من عقديها النفسية .
فقد هجر زوجها عمله . وتركها
تواجه سراباً قائماً أنها في طريق
الحقيقة .

وحول هذه الرواية تحدثت
جيل بولوفسكي في صحيفة

أن تلك السنوات كانت حالة
كمون إبداعى شرفته ظروف
كثيرة منها اشتغالها الدائم بعدد
حوارات مع مشاهير الأدب
والمجتمع . تقول الكاتبة أنها لم
تكن تضع عينها قط في جيبيها في
للك الأونة القصيرة بين صامى
١٩٥٧ و ١٩٦٧ . ولكنها كانت
تأمل العالم الذي حولها . فهذه
هي سنوات المرحلة حيث تعرفت
على أقدرة مارلو ، وجان بول
سارتر ، وهنرى دى مونترلان ،
وسيلين ، وأندريه بريتون ،
وبورويش . لذا فأبداً خرجت من
دور التأمّل التأسل الخارجى إلى
التأمل الجوانى من خلال رواياتها
الخمس وهي : « صيف بلا
تاريخ » والمتشورة عام ١٩٧٢
و « صرخات عالية » ل ليس
ولنزويجين ، عام ١٩٧٦ ، « امرأة
في المنفى » عام ١٩٧٨ ، و « رجل
وغيرها . ١٩٨٠ . وغيرها
« منزل السيدة جاد » المتشورة
هذا العام . فضلاً عن كتاب آخر
نشرت منه عدة سنوات يحمل
عنوان « أعرف مقطوعة قصيرة »
تضمن مجموعة من الأحاديث مع
عشرات الأبناء مثل فرانسواز
ساجان وديان بول سارتر
وفرانسوا موريال . . .
وإيماناً بتعدد أوجه التشاط
الإبداعى فقد كتبت سادلين
شابال السيناريو للصعيد من
الأفلام الفرنسية منها : « الموت
في مدريد » و « الحقل الفرحش »
الخارج جاك روسيف .

لوتوفيل ليرير : « ليس من المهم
أن تكون المؤلفة أدبية ولها موهبة
جيدة . فهي تتحدث هنا بلغة
غريب الذات والوجود في العالم .
أبداً لغة الحب المحض أو
الحساسية المجروحة . فهذه
لواضع المكررة تعطي صير هذا
القلم صوتاً جديداً . وهو نوع
من المزروعات القصيرة . كما هو
حال ماء النبع الذي امتد طويلاً
تحت الأرض ، وكسلحك الحن
شاعر يثير سروره البكاء ، ليس
الأمر بالغ الأهمية ، لأن هذه المرأة
يمكن أن تكون ذات هويات غير
محددة . ولكن من الذي يعرف
الكاتبة بلغة الجميع ، أنه ذلك
الذي تفوقت كتابته بالثقافة
والمعرفة والاصطلاحات
اليومية ، لأن الأمر أشبه بمنزل
مفتوح للجميع . حيث يدعى
القرى كصديق . إلى درجة أن
هذه المنزل يصبح قبلة كل
إنسان ..

وقد جاءت روايتها الثالثة
« امرأة في المنفى » شأن الكثير من
إبداع إديا المصير القرب إلى
السيرة الذاتية . لذا فإن الرواية
كانت أقرب إلى القائل منه إلى
الرواية . وهنا قسمت الكاتبة
حياتها إلى ثلاث مراحل محددة .
بين كل منها فاصل نفسى معين .
وتسمى كل مرحلة منها بسمات
معينة . تبدأ المرحلة الأولى عام
١٩٥٣ . وفيها عاشت صاحبها
مرحلة المشق الجوفى . امرأة
تريد الحياة بشوق . وتتوق إليها
حتى الموت . وتجزئها فكرة
عظيمة من الرجل . تقسم
بجنون إلى حد لا يكون فيه
ما يستأهل كل هذا الأطوار .
وترى مادلين أن هذه المرحلة
كانت أولى الخطوات نحو المنفى
الكبير .

أما المرحلة الثانية فيها طلق
أبوها والدها . كم كان يخشى فيها
قبل يشكل دورى ويترك الطفلة
وهي لا تزال في السابعة من
عمرها . في وسط نسائى
لا يمارس أعضاؤه سوى الغد
تجاه الآخرين . ولكنه قد عظم
صفوف . وهكذا تنمو أعضاها
الفتاة الصغيرة فتشب إقدامها من
المشاركة إلى الثانية عشر والرابعة

عشر والخامسة عشر وهي توجه
إلى نفسها أسئلة صغيرة ذات
دلالات لا تنهس . من أنا
حقيقة . وما هي السعادة ؟ يظهر
حياتها شاب يسمى يحاول التقرب
إليها . تعرف أن الحب الجسدى
هو قمة اللامبالاة . وأنه لا يمكن
أن يمثل الحل لكل ما يشغل
الحيرة . وهكذا تستمر سنوات
المنفى .

وتطلق الكاتبة على المرحلة
الثالثة بغياب الأيام السنة .
الغياب هنا هو رحيل الأب الذي
لم يعط جواباً لكل الأسئلة
المطروحة . فهذا الرجل ترك
الأبنة في قلق دائم . ويقول
كرستيان لوكير في صحيفته
الأوردور أن هذا الكتاب هو
اعتراف بدون ندم وأن لشاه
الماضي يصر على طريق أسوأ
بالشاه . وبالنسبة لسادلين
شابال فإن الكاتبة تمنى تصفيد
الجراح واستمرار الحياة . رغم
أننا عاجزون عن نقل جميع
العواطف . أو التخلّص من
بعض الأصابع النفسية الخفيفة
التي تحدث لنا . بما يؤثر حولنا
ويثبت السدائم فوق أرض
المنفى . لذا فإن لكل السان منا
حديقته السرية وهما هي مادلين
تفتح أبواب حقيقتها .

ويقول كلود موريك حول
هذه الرواية : « تعتبر الكاتبة في
المنفى وطننا عادلاً . كصحفية
تجلبت مادلين شابال كثيراً من
كتب الآخرين . وهذا من
تحدثت عن الذين أحببت بهم
خارج عملها الصحفي . وبهذا
كان كتابها خليلاً على الصعيد
الأدبى ، فلا بد من الاعتراف
متلها بأن الأدب قليلاً ما يمكن أن
تنفق عليه حين ترويه »

في روايتها « رجل مخان »
تروي الكاتبة جانباً آخر من
حياتها من خلال حكاية إيزابيل .
أسيرة تخلف من الحسدنة .
ولا تحصل أن يقوم حبيبها بير
بإطلاقها . أنه رجل خان يزيد من
عدد مغاسراته كي يرضى شيئاً
ما في داخله . أو هكذا يقول
لها . لذا فإن شيئاً ما يتغير بين
الأثنين . « أجل . أبا امرأة .
أصبحت بجنونها . حلت حقيقتها

بكلتا دينها . وسارت في شوارع باريس الريمية . ثم تنقلب الرغبة في الصرخ . أو أحداث أي فضيحة أو إثارة أي قتال عكس أن تثير انتباه الناس ، أنها امرأة لا تخلك سوى أن يكتسب بدو عداوية حتى لا يراها شخص عدا : « قبل في دوما أن هناك عفا . فكتبت ادعش كاسرة رقيقة سليمة . واستطعت اميرا أن أفهم أن العنف هو أن يصرخ المرء بأعلى صوته . والواقع أن عطف النساء هو أن ترد للمرأة العطف الواقع عليها . فلما رأته دائما عطف انظار الرجل الذي كثيرا ما يسعى لتليل منها . وهالبا ما يلجأ إلى العنف .

أما أحدث رواية للكاتبة فهي « منزل السيدة جناد » فهي من جديد عظم العالم الوردي الذي تعيشه بعض النسوة . يبرهن من الحب والفرور للأزوجة في كل مكان . ويلدو مادلين وأكاتها فتعجب اسم كلدها كي تنسج تجربتها العاطفية الأولية . فهي تتكلم عن برنار الذي عاش معها عدة أشهر لم يلبث أن هجرها . لقد فسر الحلم الرابع الذي ظلمها حلمته وحدها من أجله . أخبرها قبل أن يذهب أن عليها أن يفرقا لمدة اسبوعين يفكران خلالها في جدوى استئصال علاقتهما . لكنه يلصق بلا صودة . تتصلد : ترى هل لم يحصل الارتباط بها لأنها تكبره في السن ؟ . أما امرأة محاصرة مثل مارسيس في صرخات جالية . بين الحاضر والماضي . تلعب مثلها إلى المحلل النفسي وتتمدد على أريكته كي يسمعها تشكو . نحن نعيش عصرنا أصبح الانتماع إلى الآخرين فيه مهنة تتم في عدايات الظلمة .

تقول مادلين في أحد أحاديثها الصحيحة حول هذه الرواية : « لم تسمي أحدا يقول ولست متخصصة في روايات الحب الحزين . وكنا هذا يبدأ بالتجار لائل . ولكن بطني - في النهاية - تؤمن أن عليها أن تعيش بدون هذه المواقف التي ألها كثيرا . يجب أن تكشف في أحاديثها العميقة كي تتعلم اصطاع كل ذي حق حقه . وتقول : أنا أقرب إلى بطة هذه

الرواية . فقد عشت تجربة عاطفية مماثلة . وفيما انقطعت حيال المودة وفسد كل شيء . كما تعلمت تجربة الموت مثلها . وهذا كتبت الكتاب . ومع هذا لا أدعي أنها تجريبي وحدي . فانا لا أعرف كيف صفتها . فالمعاطفة باليسة في تاريخي . ولا يجب أن ترويه لنفسك . بل عليك أن تحكي للآخرين » .

باليسة في هذه رواية بسيطة ففي كل مرة تجد انفسنا أمام حكاية مماثلة مع شخص ما وعلينا أن نماره كتابتها كاملة . التجربة هي أننا نعيد تجسيد أحداثها بعد أن تكون قد انتهت تماما . ولكن أن أقول لك أنني اشعر بالقدرة على الكتابة مرة أخرى . فالعاشق هنا أصغر من حبيته . ولكن أن نسمع الرجل يردد : لقد حولتي هذه المرأة إلى ابن ها . فاستمتعت إلى . وعرفت الكثير هي . ومن جسدتي وعطفتني في مستقبل إما أكثر وسوسة هي . وهذا شيء غير عمتل بلز . لملك تعرف أنني تحلفت من هذا إلى كل الناس الذين هم في الدولة المستمرة . مكروه . يقول بعض الناس باليسة : لا تفكري . عليك السفر أو ممارسة شيء آخر . أما أنا فأرى أن علينا أن نكتب هذه التجربة كاملة ومكسلا لعل .

ورغم أن مادلين شايصال عضو في كاتبة فيينا النسوية إلا أنها تقول : ولست لؤمن بالنسوية . فانا لم تربط قط بأي حركة تضاللية معاصرة فلما سمع رأيت هذا المايز الذي انتص إليه عالمنا نسويا . غاب عنه الآباء والرجال . عالم نحاول أن نجربه فكل الأمكان . وأن يربح من ماضي . لم تسمع أحدا يقول لسك يرومنا : « من نفسك لا تمزح . فهذا امر غير عمتل باليسة لي . وهكذا فنحن مع مردود الزمن نصبح صورة شيخة بانهاتنا . لهذا تنقلب الرغبة في بعض الأحيان أن انقلب إلى الآخرين

مجلة في مارس ١٩٨٧

تتناول ظاهرة ثقافة الأقدام السوداء وذلك من خلال مقال كتبه الروائية المعروفة ماري كارولين تحت عنوان « وجهة نظري حول ثقافة الأقدام السوداء » . بالإضافة إلى مقالات أخرى واستطلاعات ومعرض كتب حول نفس الموضوع . وماري كارولين هي أستاذة اللغة الفرنسية في الجزائر . وهي من أب جزائري وأم فرنسية انفصلت عن أبيها وسمت قنار الأمكان أن تمحو كل احساس ابنتها العربي . وأن تدعها للمعيشة في فرنسا . ومع ذلك فلم تنسج الأم الفرنسية في أن تقتل الأساس العربي عند ابنتها . وقد جعلت الجزائر جنة صاعدة في كل رواياتها المدرجة سميت أنها بقناة الجزائر . تقول في مقالها :

« منذ ملايين السنين . يذبح النوع البشري في الكلفة . ويقتل الأحداث ويصوغ الجمل العنصرية سواء الكونية أم السموعة . وقد أبدع البشر أبا حبريا فيه من أفكارهم وبهرهم الذاتية وتوارثهم وجغرافيتهم . الذاتية هو : هل أنتج أبناء الأقدام السوداء نفسيتهم المحددة ؟ بل هل هناك ما يسمى بأبواب الأقدام السوداء .

وكي نتردد هل هذا السؤال يجب أولا أن نقرأ . ونسمع . ونستدوي بكل التفسير التي أبدها هؤلاء الذين ولدوا وتربوا في شمال إفريقيا . ورغم أن جسدوهم وأصوغهم لا تنتمي بالذرة إلى هذه الأرض . أنا أعرف كل هذه التفسير . لقد ولا أعرف كل ما طفا على السطح من كلمات وصفحت لسنوات بعد أخرى . ولكن - أنا - أحد أبناء هذه الأقدام السوداء . لقد ولدت بالجزائر في أسرة القانت هناك منذ عام ١٨٣٦ . لذا فإن اسمائي هناك . وصوفي هي الجزائرية .

« وقد أصابني الكثير من الألم لتلك الاختلافات التي يعاني منها أقران في ثقافتهم التي تنتمي في المقام الأول إلى البحر المتوسط . فهذه الثقافة تميل إلى الميول والترحابعية بعفة خاصة . المهم

١٩٨٧
١٩٨٧

في إطار احتفال الجزائر بمرور ربع قرن على تحريرها . اعتمدت الصحف والمجلات الأدبية الفرنسية بدراسة ظاهرة ثقافية هامة عرفت « بثقافة الأقدام السوداء » وهي تعني بشكل عام ثقافة للمستمر الذي يبلغ أبناءه تشبه . وليس فقط بعيشة للمستمر في الدولة المستمرة . كما يحاول صيغ الأرض الذي يحتلها ثقافته الوطنية وأن يسعى قدر الامكان إلى هو وطعن ما يتعلق بالثقافة الوطنية للبلد المستعمرة . فتكون ثقافته هي الأولى . يتعلم أبناء البلاد لغة المستمر . ويفكرون على طريقتهم . وفي مقدمة المحدث الخاص من مجلة ستوريا الصادر في يونيو للماضي عن « الجزائر منذ عام ١٨٣٠ إلى عام ١٩٨٧ » أكد رئيس تحرير المجلة أن ثقافة وجيل هذه الأقدام السوداء لم توجد في عصرنا الحاضر في الجزائر وحدها . بل وجدت في مناطق عديدة من العالم . منها إسرائيل التي سمت إلى أصالة الثقافة اليهودية هي ثقافة العرب وأجداد لغتها العربية على حساب اللغة العربية . وكذلك جنوب افريقيا . والولايات المتحدة الأمريكية وأستراليا . وقد خصصت جريدة لوسيفيغارو . لمطبخها الأخير الصادر في ٢٧ يونيو الماضي

هو رابطة الدم - الدم الذي يتساقط في العروق وتتوزع من الأيادي (ليس ذلك الذي يتساقط من جروحنا وليس ما يسمى بدم الشرف أو الانقسام ودم العلوية) . أنه نفس الدم الذي نجده في تونس أو نابولي أو مراكش أو الجزائر . فالتساوي يتعاملون - على ضيق البحر - بنفس الكلمات حول الحب والكراهية .

و لم تكن بلادنا هي وطننا . كنا نتكلم لغة جاءت من مسافة بعيدة . من ناحية أخرى فهناك الكثير منا لم يرسل قط إلى الطرف الآخر . فهذا هو وطننا . لذا فإن لغتنا كانت تطلقها بلهجات مختلفة . كسل على طريقته . ورغم جلدورها اللاتينية إلا أنك يمكن أن تسمع الجملة اللاتينية بطرائق مختلفة : عندما يتنطق الدخان الأبيض من المدخنة . تتساوى هل سترحل السفينة .

لا . لم يكن وطننا أبداً بلداً لنا . لم تكن جغرافية فرنسا هي جغرافيتنا أو تاريخنا . وكان أتراننا يتصنعون بعيون زرقاء وشعر أشقر . ما مجمل الأطفال يمشرون بعينية الأشكال أمام أعينهم . كانت مثلنا تنتمي إليها . وكان وجودنا هامشياً . لذا فقد قام أصحاب الأقدام السوداء بكتابة تساريفهم وجغرافيتهم كي يصوروا هذا الواقع الذي عاشوه . ولذا انتهى الحال إلى هذا الآن . فلم تكن الملاحظة وثلاثين وثلاثين عاما التي قضيناها هناك مثل تاريخ كل البشر .

وتقول ماري كاريديال (ان جدنا عندما كانت تقص عليها حكايات طفولتها و تحلبت أنها كانت تعيش في قصص الغرب الأمريكي بجبايتها واسلمها ويتناقضها ومضاربها عبر الصحراء . وكان الجزائريين يمشون حمر يعملون ببطء . ويسمرون حفاة فوق الأرض الواسعة التي يقومون بزراعتها . وكما دخل الإسلام الجزائر . دخلت الأقدام السوداء . واعتقد أن جان بلجي كان أفضل من يروي هذه الحكايات حول ملكة مزعومة . القاطنة صغيرة ينام

فيها العامل واقفا . ويستعين بالله لمواجهة أهله الأرض يتناقص رجل الاستعمار في الفتاة الظليل يحسني الحشر .

وتقول الكاتبة أن أول كاتب تحدث عن ظاهرة الأقدام السوداء هو القديس أوغستين الذي عاش في القرن الرابع الميلادي . وفي « الاعتراضات » تكلم عن الفضائح الصليبية التي يسلكها المستعمر وهو يمارس اغتصابه لأصحاب الأرض الحقيقيين . أما أشهر الأدياء الذين يتنمون إلى هذه الثقافة في الجزائر فهناك جبل روي ، وإيكاتويل روبليس صاحب المسرحية الشهيرة « زمن الحرة » والمير كامي ، وشاتال شوالف . جيكا أتالي وبرنار هنري ليسفي . وهيلين سيكزويس . وتري أن هودة أصحاب الأقدام السوداء إلى فرنسا عام ١٩٦٢ قد غيرت أشياء كثيرة . فقد رأوا فرنسا تختلف عن التي سمعوا عنها . ووجدوا أنفسهم في قصاص وطني . قد يؤيد المرء سياسة فرنسا لكنه لا يتبنى إلهيا كثيرا .

وتري الكاتبة أن الأدب الاستعماري الذي يصدح إلى احتلال الأراضي بالقوة يختلف عن أدب الأقدام السوداء . وتحتفظ دائما قائله : بالنسبة لي . فقد اعتنق المجاعة والدم الحرب في الجزائر القوة السياسية . واكتسبت القوة بصفة عامة . ومنحتي فكرة الذي لي يبرحني قط . وهو أن أكتب دوماً .

وفي الاستطلاع الذي أجراه ملحن لوجيانو الأس حد حول « ماذا تعني الأقدام السوداء بالنسبة لي » تحدث العديد من الأدياء الذين يتنمون إلى هذه الثقافة . فقال جبل روي مثلا : « بالنسبة لي أرتبطت بحرب الجزائر التي أصبحت الآن أحد مواضيع الماضي . والأقدام السوداء تعني بالنسبة لي النساء مثل أبي واطي لويوز ونيات المم . كما أنها تعني الشمس وحس العمل الذي كان مبعثا للحمادة والبهجة . ويقول ان شعب الأقدام السوداء يمسك للسلام والعمل والفد والموت .

واعتقد أنهم كانوا محاربين لم يملأوا الخربة قط . وأنا أفرهم جيدا . وأحبهم كما هم . لأنني منهم . »

ويقول فرديك موسون كلمة « قدم سوداء ظهرت لأول مرة عام ١٩٥٦ في مجلة الكيسريس حين كان الوضع مضادا للجزائر الفرنسية . وذلك على غرار الزواج الأسريكيين . أو كما تسميهم ترسيو الجزائر . واعتقد أن بعضهم قد تجاوز هذا الآن . وقد نبعت التسمية من اسطورة يونانية تدور حول هيراقليس الذي وطأ أرض آسيا فاستمرها أن كان قديمه أكثر كبير من أقدام الأسبوسيين الصغيرة . »

ويتحدث النورية حليمي قائلا ان « تغير القدم السوداء بالنسبة لي مثل ثوبا من المتعة والحمة وبهجة الحياة . فقد ولدت في تونس وأنا بالغ الاثنان هذا حين تغلظ الحنين بذكرتي الجوى الجميل والشواطيء المفتوحة . »

وبهذه المناسبة صدر كتابان . يحمل الأول عنوان « مذكرات الأقدام السوداء منذ عام ١٨٣٠ وحتى الآن » للكاتبة جويل هوروي . ويحمل الثاني عنوان « الساقطة رقم ١٣ » لجسك رومسو . وفي الكتب الأولى تحدث المؤلف عن الأبعاد الاجتماعية والنفسية والثقافية لأصحاب الأقدام السوداء منذ غزو الجزائر حتى حرب التحرير . والبطولات النفسية التي أصابها عندما أجبرت جم السفن بعيدة عن شواطئها الجزائر .

وفي العدد الخاص من مجلة « ستوريا » حول هذا الموضوع كتبت دوميتيك كير مثلا تحت عنوان « الأقدام السوداء تحت الشاشة » وتحدثت فيه عن ثلاثة الخرج الكسندر اركادي الذي يتنمي إلى هذه الثقافة . فهو فرنسي من مواليد الجزائر عام ١٩٥١ . قدم للسبينا ثلاثية فليمية حول هذه الظاهرة هي « على التوالي : « ضربة خط » عام ١٩٧٩ ، « العصف الأكبر » عام ١٩٨١ . و « المهرجان الكبير »

عام ١٩٨٣ . وتقول الكاتبة ان اركادي مثل العديد من أبناء هذه الثقافة يحمل غربة في داخله من ربيع قرن مضى . فهو لا يتسقط بلد طفولته . لأنه ليس من السهل التخلص من هذه الجذور لأنها أكثر قوة من أن نتخلصها . ورغم هذا التباين فإنه شخص ينجلي من التعقيد والمرارة . فقد استطاع - من خلال السبينا - أن يطرد كل أشباح الماضي . وقام بتجسيد كل مشاعره في صور حية بكاريما مشاهدة على صند الحس التاريخي . ولقد تحدث اركادي عن فيلمه الأول بأنه أخرجه من داخله الحاجة للتعبير . ورغبة في تحويل أحاسيسه إلى صور . ثم أصبحت هذه الصور رمزا للحنون والمعرفة ولكل مدارك أصحاب الأقدام السوداء لدى كل أسرة من الأقدام السوداء مشغرات الحكايات التي ترطب في قصها . »

ويقول اركادي أنه كثيرا ما يعود إلى الجزائر لا سبب تتعلق بالعمل . ويرى أنه لا توجد اختلافات كبيرة بين جزائر طفولته والجزائر المعاصرة . ففي كل مرة يشاهد نفس الديكور . نفس البيوت البيضاء والأمواج الزرقاء في بحر لن يلفظ زرقته أبدا . أما القارب الفرنسية فهي لم تتغير قط « لم نود أمي - المولودة في الجزائر - أن تتعلم شيئا طوال عشرين عاما يتعلق بالعودة إلى الوراء . ومنذ حين أصبحت عليها أن تذهب للزيارة . وعندما فعلت لم تدم أبدا . فقد كانت زائرة زائفة . قابلت بعض صديقاتها اللدائى واسترجعت معهن ذكريات الطفولة والشباب . »

« لقد ظل كل شيء في ذاكرتها عن الجزائر غفورا حتى في تلك الأشياء تماما من ذكريات سيرة . وإذا داعيت الماضي . تسوف يملأها الحنين أن تعود لتعيش في الجزائر . »

المحقق الأدبي للفيجارو ١٩٨٧ يونيو ١٩٨٧

عيوب ترجمة معاني القرآن الكريم

جسني عبد الوهاب

الوحدة بين اللغة والمعنى

.. هناك جانبين لأي عمل علمي كان أو أدبي، هما الشكل والمضمون، أو ما يسمى بالعالم أو المحتوى، فالشكل أو القالب هو الوعاء الذي يصب فيه هذا العمل، أما المضمون أو المحتوى، فهو العمل ذاته بما تتضمنه من معان وأفكار، وهذا الفهم الذي تم التماثل عليه في الأساطير العلمية والثقافية، يكون قابلاً للتطبيق عند التصدي لتحليل أي عمل من الأعمال التي هي من إنتاج العقل البشري، أمّا عندما يكون الموضوع متعلقاً بتنزيل مساوي.

مثل القرآن الكريم، فإن الأمر يختلف تماماً، إذ أنه لا يمكن أن نطبق المعايير التي هي من صنع البشر على عمل ليس هو من صنعهم، ومن هنا برز الصعوبة التي يواجهها كل من يقدم عمل ترجمة أو تفسير معاني القرآن الكريم بلغة أخرى غير اللغة العربية.

.. أمود فاقول، أن معيار «الشكل» هو المضمون لا يمكن تطبيقه على الكتب السماوية بوجه عام والقرآن العظيم بوجه خاص، ذلك أن اللغة، والتي أتت على ألسنة من الشكّل أو القالب في سائر الأعمال الأدبية والفكرية الأخرى، تعتبر جزءاً لا يتجزأ من المعنى أو المضمون في القرآن الكريم، ولا تستطيع الفصل بينهما، بأي حال من الأحوال، وهنا تدخل عنصر آخر من عناصر فهم واستيعاب هذا المعنى أو المضمون وهو «الصوت»، فلا تستقيم للقرآن الكريم عندما ينصت لتلاوة آيات من آياته، إنما يستقبل بسمعهم وفكرهم، بل بقلوبهم أيضاً، من جهة الصوت والمعنى، إنهما جزءان معاً في نسق كامل، هو ما نسميه بالنسق القرآني.

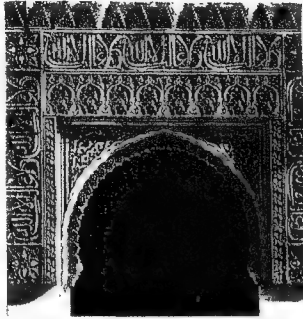
أدوات اللغة الأخرى، والتي نقلت إليها معاني القرآن الكريم، وحتى تلك الترجمات التي صرف عنها الدقة المتناهية والأمانة في نقل المعاني القرآنية، لم تستطع أن تأل بالمعاني القرآنية على النحو الذي جاءت به تلك النسخ في القرآن الكريم بلغة البشر، وهذا في حد ذاته أحد جوانب الإعجاز القرآني.

.. ولقد كانت هذه الحقيقة اللغوية الدامغة من الأسباب - إن لم تكن السبب الرئيسي - التي جعلت المستشرقين وغيرهم من علماء اللسانيات (اللغويات) في جامعات أوروبا وأمريكا على وجه الخصوص، يهتمون بالجانب اللغوي في القرآن الكريم إلى حد إدخاله ضمن المتاحج الدراسية اللغوية في تلك الجامعات، وقد توصل هؤلاء الباحثون والدارسون إلى عدة حقائق عملية، لغوية، اعتبروها من الأسباب الرئيسية التي تجعل من الصعب التوصل إلى ترجمة واحدة يمكن أن تكون «دقيقة»، أو «كاملة»، للقرآن الكريم ولقد أتت في فرصة المشاركة في حلقة دراسية، كان موضوعها «الترجمة القرآنية»، وكانت تلك الحلقة الدراسية في كلية اللغات الحديثة، بجامعة بن بياتر، تحت إشراف أستاذ عربي هو البروفيسور محمد صفاء خلوصي.

سؤال مهم ظل يتردد، وعلى مدى سنوات طويلة بين مختلف الأساطير اللغوية، والعلمية من عرب وعجم، ذلك السؤال هو: هل يمكن أو ما يمكن ترجمة القرآن الكريم؟ وكان الرد الجاسم على هذا السؤال هو: أنه لا يمكن أن يكون في مقدور أي مترجم مهما كان حصيفاً أن يترجم القرآن الكريم إلى أي لغة أخرى غير اللغة العربية، التي نزل بها خاتم الأنبياء والمرسلين محمد بن عبد الله، صلوات الله وسلامه عليه، وعلى آله، وأصحابه آمين.. وذلك لقوله تعالى: «إنا أنزلناه قرآناً عربياً لعلكم تعقلون» يوصف، الآية ٢٠، وقوله تعالى: «إنا جعلناه قرآناً عربياً لعلكم تعقلون»، الزخرف، الآية ٣٠، وقوله تعالى: «ولو جعلناه قرآناً أعجمياً لقلنا لولا فصلت آياته» فصلت الآية ٤٤.

.. ورغم تعدد الترجمات التي صدرت حتى الآن، وتعدد اللغات التي صدرت بها تلك الترجمات، فإنها لا تتحدى كونه ترجمات لمعاني القرآن الكريم، وبدرجات متفاوتة من الدقة، فليست كلها على نفس الدرجة من الأمانة، والمصداقية والقدر على التمييز بين المعنى المراد في الكتاب العزيز، تلك يرجع إما إلى عدم دقة المترجم الذي تصلى لهذا العمل، أو لقصور في

لذا فإنه إذا ما أريد نقل هذه الرموز ، والأفوات اللغوية العربية التي نزل به القرآن الكريم ، إلى أي لغة أخرى ، ومهما كانت لغة هذا الطفل ، فإنها سوف لا تأني بنفس القوة ، والدلالة اللغوية ، وبإثباتي سوف لا تخفت نفس التأثير ، الذي تحته نفس الآيات الكريمات باللغة الأصلية للقرآن الكريم وهي اللغة العربية ، ولتضرب مثلاً بالقسم الذي ورد في سورة التين ، والزيتون ، التين ، الآية (١) فإننا إذا قلنا قوة المعنى والتأثير ، اللذين تحتهما الترجمة الإنجليزية By to and a live ، فإننا سوف ننتين على الفور الفارق الكبير بين الإنستين ، ذلك أن الكلمتين « التين » ، والزيتون ، تصحبان بلا دلالة معنوية ، وإشياً لفظ تظهر دلالتها المادية ، كذلك تيدوان خاليتان من الشاهد ، التي حلتا بنا في لغتها الأصلية ، أضف إلى ذلك ما للصوت نفسه من تأثير في الشاهد .



الجانب الصوتي في القرآن الكريم

.. إن لفظ القرآن ، مشتق من القراءة ، وبالتالي فإن القراءة أمر يرتبط بالأذن والمقل ، ولعلنا نذكر المشاهد التي نعيش بها عند قراءتنا ، أو سمعنا نثاقاً من آيات القرآن الكريم ، ومن بين الجوانب التي ناقشناها الباحثون والدارسون اللغويون في الحلقة الدراسية ذلك الجانب الصوتي للقرآن وخاصة نظام المقاصد القرآنية وكذلك التبريرات الصوتية الصوتية في القراءة ، وهذا ألجأت الصوت للقرآن الكريم ، لا يتضح إلا في القراءة ، ليقينية للواصل أو النهايات الصوتية المتشابهة لآيات ، فإنها تظهر أكثر وأكثر في قصص السور ، وما من شك في أن هذا النسق القرآني الفريد ، يعطي للمعنى قوة ودلالة لفظية يميز عن مثله أي ترجمة مهما كانت ، أنظر إلى قوله تعالى : « ومن يعمل مثقال ذرة

خيراً يره ، ومن يعمل مثقال ذرة شراً يره » ، الآية (٧ ، ٨) نجد إن نظام التبرير التركيبية ، على نحو يوجد نوعاً من الوزن تتميز عنه أي ترجمة مهما بلغت صحتها عن إتيانها ، ولا يتصرف الجانب الصوتي للقرآن الكريم من ذلك نصيب ، بل هناك جوانب عديدة تتعلق بأحكام القراءة ، وأصوبها ، وكذلك قواعد الترتيل ، والتجويد الثانية ، والمتعلق عليها ، ومنها على سبيل المثال لا الحصر ، أحكام المد ، والقصص ، والوقف ، والقفلة ، والإدغام بتوجيهه وبثقه ويدون عنه ، والتخفيف والترقيق .. . الخ ، وهذه الخصائص وإن كانت مرتبطة باللغة ذاتها ، إلا أنها أيضاً تشكل جزءاً لا يتجزأ من المعنى عند قراءة القرآن الكريم ، وكذلك تصدق معه في هذا النسق القرآني البديع وذلك لقوله تعالى ، « ورتل القرآن ترتيلاً » ، الزمل (٤) وقول الرسول الكريم ﷺ ، « اقرأوا القرآن بلمحون المصرب وأصواباً .

الرمزية في الكلمات والحروف

.. يستوى القرآن الكريم ، على كثير من الكلمات ، والحروف الرمزية ، التي لها دلالات خاصة ، اختلف الباحثون في تفسيرها حتى الآن ، فكثر من السور تبدأ بكلمات رمزية ، تتكون من بضعة حروف ، أجهت المفسرون والفقهاء في تحييد معانيها ودلالاتها ، فمثلاً ، نجد في أول سورة البقرة كلمة « ألم » ، البقرة ، الآية (١) وكذلك نفس السورة ، في سورة آل عمران ، وفي أول سورة الأعراف ، « ولعل » ، الأعراف ، الآية (١) ، وفي أول سورة « مريم » ، « كهيعص » ، مريم الآية (١) ، هذه الكلمات ، ذات دلالات معينة ، لا يمكن لأي مترجم من أي لغة من اللغات إيجاد مرادف لها سواء من ناحية اللفظ أو المعنى ، إذا أن المعنى الرمزي يرتبط بالحرف العربي نفسه ، وبالتالي فإن كل ما يستطيع لترجم حمله هو اللجوء إلى

الترجمة الحرفية السطحية للحروف المعينة عن كل ما تضمنته هذه الكلمات العربية من معنى ، وكذلك المفرقة من كل إحساس تثيره الكلمات والحروف العربية .

.. ولا تقتصر الرمزية في القرآن الكريم على الكلمات ، بل هناك أيضاً الحروف التي تتكرر بشكل معين ، في بعض السور ، إقرأ مثلاً قوله تعالى في سورة الناس « قل أعوذ برب الناس ، ملك الناس ، إله الناس ، من شر الوسواس الخناس ، الذي يوسوس في صدور الناس ، من الجنة والناس » ، لتكرار حرف « السين » في جميع الآيات ، وفي معظم الكلمات له دلالة معينة ، إذ أنه يرمز إلى فعل « الوسوسة » الذي يقوم ذلك الشخص الذي يحدث للفعل نفسه وهو « الوسواس الخناس » ، فلم تستطع أقرب الترجمات لغات القرآن الكريم ، أن تنقل هذا التأثير الرمزي لحرف « السين » ، كما جاء في السورة الكريمة ، ولكن أستبدل هذا الحرف بحرف إنجليزية أخرى ، غلت من نفس الرمزية ، ونفس التأثير اللذين يجدها الأصل العربي ، وهي حروف « ام » ، و « اى » ، و « ان » التي تكررت بتكرار الكلمة MEEN في الترجمة الإنجليزية ..

.. وهكذا فإنه على الرغم من أن ترجمة معاني القرآن الكريم إلى اللغات الأخرى ، تتميز بضرورة ملحة بغير المتحدثين باللغة العربية حتى يسهل عليهم فهم تعاليم الإسلام ومبادئه ، فلا بد لمن ، يتصدى لهذا العمل ، أولاً ، أن يكون على درجة عالية من فهم تعاليم الإسلام وأحكامه ، وثانياً ، أن يكون لديه الملم تام بقواعد اللغتين : العربية وهي (اللغة الأصل) واللغة الأخرى التي ينقل إليها وهي (اللغة الهدف) ◆

علاء الدين محسن

الحياة الأوربية من خلال النموذج الفرنسي، وتظهر هذه الأندجوبة بالإضافة إلى شيكة من الصلاحيات الاستثنائية في الأفلام المغربية، باعتبارها السبب الرئيس لصفة اليأس والتشتت والضياع، التي تطغى حياة المرأة المغربية، والحلابة التي يقدمها المخرجون المغاربة بهذا الصدد، هي أن مسطح الجميع المغربي هو الذي يتحرك ويتغير، ولكن معقه وبنيت لم يسهل التغيير. ولهذا لن يكون مستغرباً أن جميع الأفلام المغربية تقدم نماذج لتسوية تعيش حياة ومصائر متشابهة.

ففي الفيلم «ابن السبيل» ١٩٨١، لمحمد عبد الرحمن التنازي، يلقى مجموعة من الشباب من سيارتهم في عرض الشوارع بقفزة بعد أن اعتدوا عليها. وفيه، عليها «عل، بطل الفيلم وتصيح صديقه، ولكن لا يبقى معها بسبب تارخيتها التي يعرف حل الأكل جزءاً منه ويعمل بسبب مشاكل عيلة واجهها الهروب إلى أسبانيا ولكنه يخلد في ذلك.

وبعد مصطفى الدرقاوي في فيلمه «أيام شهر زاهد الجبل» ١٩٨٢، صياغة أسطورة شهر زاد في تلك ليلة وليلة، فيبطله فيلمه اسمها «نصية» أما في الملهى الليلي الذي تعمل فيه كمترية فاسمها هو شهر زاد وبصياغة خارج صلبها الليل - المرأة بالأضواء والأفان - في حالة اليأس والتسليم، فهي قد اضطرت للعمل كمترية بعد أن اختصها مديرها في البنك الذي كانت تعمل فيه، ولما لينة بنون زواج شرمي، وكان ذلك إضافة إلى صراعها في الملهى يجعلها مروضة من عائلتها.

ومن الثلاث للاثبات بعد كل ما سبق، أن الأفلام الروائية المغربية، لم تقدم أي نموذج إيجابي للمرأة بعد أن ولو تلميحات السلبى الدائم المحصور فيها.

مجلة العربي - العدد ٣٤٤ - يوليو ١٩٨٧

● تهشيم الواقع بالسخرية

للمخرج [نيل كلو] مولوج خاص في السينما المغربية، فقد استطاع الخفي في مفاصله السينمائية رغم الظروف المادية الضيقة التي يعمل فيها - فأن المخرجين المغاربة الآخرين - إذ استطاع انجاز أربعة أفلام هي «القفوض» ١٩٧٨، «والحاكم العام» ١٩٨٠، و«إبراهيم ياسين» ١٩٨٢، و«ميتى الروح» ١٩٨٤.

وهو يخلص فلسفته السينمائية بالقول: أن السخرية هي الطريقة الوحيدة للتعامل مع هذا العالم للمقد وغير المفهوم، والزاهر بالمتناقضات.

● المرأة المغربية: الحريم والضحية.

كانت المرأة المغربية أحد المحاور - أو المحور الأساسي - للمخرجين الأفلام المغربية، وهو ما يعكس الاهتمام التشبيد للسينمائيين المغاربة بواقع المرأة في بلادهم، التي لم تظهر يعنى بمحدث حساس في تاريخ المغرب هو الاستقلال.

فقد تعلمت السينما المغربية مع امرأة لا تزال تعيش، وتعاود من طرفة أكل وتقاليد، وتمتد لقرون ماضية، بجوازات الاقتناح إلى أقصى حد، حتى لقد وقم

وبعقاب هذه الأفلام الروائية التي اتسمت بديانة واضحة في صياغتها السينمائية وتعاملها مع تقنيات الفن السابع، جاء فيلم «وشمة» للمخرج [محمد بنان] عام ١٩٧١ ليشكل نقلة نوعية بالمقارنة مع الأفلام التي سبته. ففي هذا الفيلم يتم - بنان - في المقام تركية الأسرة العربية التي تنهج على سلطة أبوية مطلقة، وهو يتوسع في ذلك بما يجعل المشاهد يحس أن هم المخرج طيبة السلطة السياسية في العالم العربي.

● مرحلة ١٩٨٠

١٩٨٢ تميزت أفلام هذه المرحلة بالكثير من الملامح المشتركة (القرية - الطفل)، (السنية - الفول). يتمتع هذه الملامح في اختيار القرية دائماً مقابلة للبراءة والبراءة، حيث يجمعها لم يشوه بعد، وعلقت عالية من التصديق وطبعها التقليدية. أما الحديثة فهي ذلك المصون القوي، حيث يترك الناس ويضمون في علاقات مقبنة وصراع من أجل البقاء... في هذه المنيعة دائماً يتم التفراس برارة الوافدين الجدد من القرويين ويظهر ذلك في فيلم «السرب» ١٩٧٩، لأحمد البوعسلى، «حلان حرب القفاز» ١٩٨٢، لأحمد الركاب والوردية - للمخرج مصطفى الحجات.

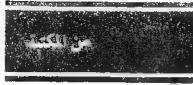
على الرغم من أن أول الأفلام التي صورت بالمغرب يعود تاريخه إلى عام ١٩٢٧ م، إذ يتضمن فهرس المراثيات إشارة إلى شريط «تجزئة في ذلك العام» لـ «لوس لوسير» وعنوانه «الفراس المغربي»، فإن المغرب يمتلك الآن رصيداً سينمائياً لا يهمل سوى أقبل من سبعمين لهما روائياً.

أن أول الأفلام المغربية التي انجزها مخرجون وممثلون، وتلقون ويمثلون مغاربة، وتتداول مواضيع مستقلة من الواقع المغربي، قد ظهرت عام ١٩٦٨ م، أي بعد مرور أكثر من عشر سنوات على استقلال المغرب في ١٩٥٦، وأكثر من سبعمين عاماً على تصوير «لوس لوسير» للشرطة والفراس المغربي.

● أولاً مرحلة ١٩٦٨

١٩٨٠ شهد عام ١٩٨٦ ولادة فيلمين هما «عندما يتم التمثيل» لعبد العزيز الرضاهان والمغرب بنان، و«الحسنة كشاح» لأحمد الحسناوي وعبد التنازي.

يتعرض الفيلم الأول إلى مشاكل تمحدث بين كينيتي في جنوب المغرب، بينما الشريط الثاني قصة شاب يغادر قريته نحو مدينة هي الدار البيضاء، حيث تصبح حياته فيها مفسرة متصلة.



في البراعة الجذرية

كتاب : إيهاب حسن

البطل المضاد في الأدب المعاصر

عرض ومناقشة : إبراهيم فتحى

إن موضوعات الضحية -
التضرب - فُتِرت إلى
مركز الأدب والعالم لذلك أصبح
التضرب وأصبحت بتاريخ المعاناة
يشكلان الاستجابة : المعاصرة ،
لأحداث عصرنا الكثيفة
وتطوراتها المفجرة ، عند كثير من
الأفراد

التجربة التاريخية

يلهب بعض الكتاب إلى أن
تصور شارل شابلن للإنسان
جالسا على حازوق وسط ترسين
لم يمد مجازا بل واقعا يوميا في
البلاد المتطورة إنه واقع الانقسام
الآلى للإنسان يطأه الشيطان ،
وهو يتجه نحو ميكنة المعليات
الفكرية والمعاطفية للإنسان أبى
نحو إلهاء الإنسان . وهناك
يتضائل الفرد الذى تنفى بحريته
الإعلانات الرسمية إلى صغر
بلائمة من حيث قدرته على
تشكيل الأحداث أو تفسير أى
شئ فالجبال العام تسيطر عليه
أقلية عالية التكفاهة تتحكم في
الألة الاقتصادية والسياسية .
ويقدم جورج أورويل صورة
للمستقبل تتخيل ناعا ضحيا تد
طبع قلبه والحذائي ، على ملاح
وجه : إنسان . . إلى الأبد .

فالملع من التاريخ أو كابوسه
أصبح موقفا حديشا عند النزعة
المدنية المعاصرة . والصارها
يقولون إن جنة عدن بعيدة جدا
ودانسا وليس المجتمع الأثني
السعيد قريبا منا . لذلك صار
الحسن السائد هو حس الكارثة
حس الجبانة والظوفان في
اللحظة الحاضرة وهو حس

فالجانب من الأدب الذى كان
تميرا عن الذات نجده مع البطل
المضاد وقد أصبح تميرا مضادا
بدعوى قطع الصلة بالقواعد
التقليدية والأعراف المقررة
والبحث عن طرق طازجة في
النظر إلى وضع الإنسان ودوره .
○ لذلك جاء التركيز في
تصوير الشخصية - إن كان شئ
عنى طراز كمفهوم الشخصية
لن يزال محظوظا بقلبه منه - على
وسائل المحاكاة المرئية للأشكال
والأدوات السابقة ولقائها وتفضيها
والسخرة منها .

فالتفتة الفنية المنتشرة لتصوير
البطل المضاد هي تقنية طرح
ما هو ثابت للنتلازل الرافض ،
ولقبة رأسا على عقب وظهرا
لظن يهدف لإحداث صدمة ما .
فهو أيضا تقنية مضادة . فمع
تغير علاقة البطل بالعالم يتغير
شكل النص .

أما الآن فالكثرة الغالبة من
سكان الروايات والقصص
تتسب إلى ما يسمى بالبطل
المضاد . وتثير التسمية إلى نقص
الشخصية القصصية التي كنا
نتعاطف معها إلى أن كان حديث
يجترى الإخفاق والضياع .
وتتطيق هذه التسمية على
جميع مهترى من الضحايا في
الحلل الأول مخرجين بلهاء أو
مصطنعى بلاهة ، مفرى جرائم
بدون مغنم الجريمة شواذ
ومشوهين ، ولا تميمين وكباش
فداء ، ومتزدين بلا قضية .
ومترى البطل المضاد في صنتوق
أنيق للخدمة باعتباره جماله الحيوى
أو ستره مطوون الزمام طليقا من
كل معيار كميائوم .

ثورة البطل المضاد
تؤكد القصة الساتمة . أن
الأبطال في الماضي كان حائللا
بأبطال عتيق الطراز قادين على
القيام بالأنصال البطولية أو
ارتكابها . فالأبطال كان كما يقال
جسورا قويا ذكيا عطرنا مصنوها
من نسج ميتين . ولكن النظرة
المدققة تطرح ذلك للنتلازل
بالنسبة إلى العصر الحديث على
الأقل ، فلم تكن هناك كمية
كبيرة من الأبطال الذين يصنفون
بأنهم البطولة ذات النوع الجيد
إلا في أروا الأعمال الأدبية أو شبه
الأدبية . وقد نجد عزاء في
ملاحظة سديدة توضح أن
الشخصيات الرئيسية في
الروايات والقصص القصيرة إن
لم تكن توحى دالبا بالفضيلة
والجيد فقد كانت على أقل تقدير
تتملك ملامح ذاتية محددة ولها
تماسك ما وقابلة للتطور وتستطيع
العمل .

الكاثوليك يبحثون عن خلاص
إنسان شامل كثيف قد لا يتفق مع
الفهم السائد للمسيحية فهؤلاء
الكتاب يصورون حلول للجنة
بكل تعقيداته واختلافاته ، وفي
برايون روك مثلا يلجأ برين يقضي
الكتاب آثار الجنة باعتبارها تجلها
يشير الروح للرحمة ، وعندهم
جميعا لن يطعم الشهيد المحاصر
إلا للضباع .

ويقول تشارلز جليكسبرج
Charles Ghicksberg
: السذات في الأدب الحديث
The self in Modern
Literature

إن الأدب الحديث يواجه
متحدرا فهو يهيك في تصوير
ذات يبدو أنها فقدت والقيمة
تفقد علما غريبا معاديا لتتسحب
داخلها . ولهمك السذات في
مونولوج لا يتقطع ونفس بأنها
وحيدة غاما وتعلم في النهاية
أن اتقن في سكراتها الحسية
وأفكارها والفلسفة التي
تتمثلها . . . ولا في ذاتها .
فالبطل المضاد لا يستطيع أن
يخضع أي يقن لأنه قد ولد من
المباشرة الذاتية إنه غريب . .
ذات قد جردت من قيمتها
ولا يستطيع أن يقول و أنا ؟ بأي
قدر من الاعتقاد التلقائي . فما
أكثر الطرق الغريبة في اختلافتها
التي يترك بها و الأنا ، وكذلك
نفسه كموضوع البطل المضاد ،
وهي زائف ساطع ، كسجل
للوجود لا يستطيع أن يبرر
نفسه ، ولكن و أنا ؟ أي ضمير
التحكم بواصل اليقاع في القصص
كضراعة نصوصه لا أكثر . لقد
تحول إلى كثرة مبدئية من الخالات
والأوضاع لا تريبطها معبا
إلا زحفها وانطوائها . وهذا
الأنا في أفضل الأحوال مخرج
على عالم ظواهر جزئية سطحية
متناثرة بعيد من المشاركة فيها
يتأمل .

ويمكن الصعوبة في تفصيل
شخصية البطل المضاد لا يرجع
إلى أن الإنسان شديدة التركيب
ولا يستطيع منظور واحد أن
يصلح لدراسة كل يربح إلى
شبه غير مسبوقة في الأدب :
فهذا البطل المضاد لن نجد داخله

حقيقة باقية لذاته يتعين استيعابها
وإن تصل إلى غرض يمكن لوجدة
هذه الذات . فهو إنسان غير
قابل للمعرفة بلا ملامح أساسية
وبلا مركز . وما يصورونه في
القصص لا يتعدى الوعي المتغير
الذي تسيطر عليه تناقضات
لا مهرب منها فالذات وهي شيء
ما يظل إلى الأبد غير قابل
للمعرفة .

ثورة البطل المضاد :

والبطل المضاد في إصلاحه
للغيرة الحسية المؤقتة وإجبال
وهذه : اللحظة قد غفلت
الحركات الثورية وفقا لمزاج
فردى وينضم إلى « إرهاسي »
الكتابة « وجر » فرقة الجلوس
معلنا التدمير والصينان على
الشيء وتقضيه . معبرا عن
التحدي « الخصوصي » ويقلم
هزى ميلر متعجبه المخرجين
وقليس « الحديقة العامة
يتسارون بفتاوير والتضام
وهم يشون الهويما في الممرات
المجاورة للمؤسسات المرفوضة
ولكنهم لا يتسبون تصيهم من
الدنيا . ويعلن هزى ميلر عن
لرحمة ضائع مباشر للحياة
نفسها ، « فالحياة غالبة جدا
ولا أريد أن أحي شيئا ليس من
إلهة في شيء » ويقال عنه حياة
التي يحاصر الحياة في ركن ضيق
ويتجزأ إلى أدن عناصرها ، وإذا
لبت أنها وضعية فهو يرى من
الواجب أن يحصل على كل
ما فيها من وضاعة وأن ينشر
وضاعتها على الملأ ، لذلك
لا يواجه إلا « الواقع » والأساسية
للحياة : الجنس والموت أو
شيطانية القوة السوداء لريجات
المشوشة وكثافة الاستجابة
وانتهك الحرمات .

ولكن نقاد هذه النزعة يقولون
أن بيع الروح للشيطان يجرى على
قدم وسائل في « المؤسسات »
التجارية الرسمية ، وما أتمس
أن يتصور ذلك الكتاب ، إلى شيطان
لنفسه ، بيع روحه في أكلوبة
حاطقة مخيفة إلى نزوات
وأهواء ، هي هويته بيولوجية
من ناحية ، وباضلال شائن
للقرى التي فرضت الضياع على
الإسان من ناحية أخرى

محمد السيد عبد الله
محمود محمد السيد عبد الله

نقد وتحليل : محمد السيد عبد الله

وتسخر مفردات النظام لصالحها
مها كان الحاكم مؤثما بالشمع
وراعيا في الحكم لصالحه .

ولقد جسد الكتاب هذه الفكرة
من خلال حدث بسيط للغاية ،
يبدأ بسجن الكاتب مقبول عبد
الشافى ، دون أن يترك الشعب
الشيء ناضل مقبول من أجله
سائقا .

وتخرج السلطان بعد فترة من
البطل الثائر ، ويكشف الشعب
حوله مرة ثانية ، ونحن نشعر
الوالى والوزير يخطرون مقبول
بقران غربه بجامعيا ، لكن
كيف ؟

لقد توصلا لطريقة غير
تقليدية ، بعيدة ثقا عن التصفية
الجماعية ، أو التشهير
الشخصي ، أو غير ذلك من
الأساليب التي عرفها الناس ،
ولقد تآكلها لهم . لقد
توصلا إلى أن يضرب يجب أن
يكون من خلال ضمه لصفوف
السلطة ، وتقليده أرفع
الشعاب ، ثم تنفيذ أضرابها
من خلاله ، فإذا تار الشعب
واحتج ضحيا مقبول وكسيرا

أصبحت مشكلة الحكم
واحدة من أكثر المشكلات حدة في
مصرنا المصرية منذ عام ١٩٧٧
وحتى الآن . ولو ألقينا نظرة
سريعة على تاريخنا منذ
الكنيسة حتى الآن لوجدنا
عشرات المسرحيات التي تدور
حول هذا الموضوع ، مثل :
أوديب لعل سالم ، المضطربون
ليوسف ادريس ، مسافر ليل
والأميرة تنتظر وبعد أن يموت
الملك لصالح عبد الصبور ،
أطروا لحظوظ عبد الرحمن ،
وجلى في القلعة لمحمد أبو الملا
السلامون ، وغير ذلك من
الأعمال الجسدة التي حاول
أصحابها أن يعضوا ألبنتها على
أسباب الهزيمة ، أو يلقوا لها
الضوء على الطريقة الخلل للحكم
في المستقبل .

ومسرحية حكاية سنية
الزعران للسيد حافظ واحدة من
هذه الأعمال الجسدة التي يناقش
فيها صاحبها هو الآخر قضية
الحكم ، ويرى من خلالها كيف
تعمل جبهة المضطربين بالحكم
على عزل الحاكم من شعبه ،

مرتين ، مرة بالتخلص من مقبول إلى الأبد ، ومرة باسترضاء الشب السخاط على الظلم .

وبالفصل ينتظر الرجلان (الدوال والوزير) حتى تنشور الجماهير على خادم العامة (نصر الدين محبوب) فيمكنون حوله من هذا المنصب وتولية الناصر مقبول عهد الشافي بدلاً منه . ويصر مقبول من البلدة هارباً إلى الجبل كي يتخلص من المازق ، إلا أن الشعب يبحث عنه ، ويهدد للندنبة ، ويطلب به إلى القصر ليصبح حاكمه الجديد .

ويصاب مقبول بالزعر من المنصب والقصر وأهل القصر ، إلا أن هذا لا يغير من الأسر شيئاً ، فالحظة لا يد أن تكمل .

تلتف زوجة الوزير بشكل ثمين حول زوجة مقبول تفرها بالهدايا وقادر الثياب والأطعمة حتى تلجعل عليها غص الرحمة نحو الفقر ، وتجعل منها قوبة خضاعة على زوجها المرفوض لحيايلها التي فرضت عليه . ويصل الأمر إلى حد تدخل زوجة الوزير شخصياً في شؤون قصر مقبول ، فإذا كان هو يريد أن يأكل أطعمة شبيهة بأوامر زوجة الوزير لطفلة تقع هذا ، وإذا كان يريد أن يأكل مع خدمه هذا متبذرة واحدة ، فإنها تهدد هؤلاء الخدم بالقتل إذا استجابوا له . وهكذا يصبح مقبول في البداية مجرد حية ، لا يستطيع أن يتحكم حتى في قصره .

وباسم مقبول يتم كل شيء : العشر من المسجونين إذا رأى الدوال والوزير ذلك ، وجسمهم إذا تلبز رأبياً ، ولكي تتم لحظة فليها يمزعان مقبول تماماً عن نفسه حتى يصل الظلم بالناس إلى نقطة الانهيار . لسنا نرى يوم يطالبون بعزل مقبول ، حيثئذ يتبته الناس القديم إلى ما وصل إليه ، ويقرر أن يصلح خطه ، فينقل الثوب السلطة ، وينضم للشعب ، إلا أن الشعب يفرقه ، وهنا تتم حلقات اللعبة إذ يمزح الدوال (البطل السابق) من منصبه ، ويطلب به إلى السجن لاصصاص غيب الجماهير .

ولا يلبث مقبول أن يصعب بالذهول ، وحين يصبح خارج الضباب فإنه يدور في لندن يقي قصة كل الناس تسمى الدرس ، وتنتهي المسرح بالفكوس وهو يقرر :

« يا مائة ضحكتم من جهلها الأسم من عدم الناس صار فوق الأفتاق ومن عذر الناس صار تحت الأقدام » .

هذا هو موجز أحداث مسرحيتها ، والسؤال الآن هو : كيف تحول الكاتب هذه الأحداث إلى بناء فني ؟ .

لقد اعتمد سيد حافظ في هذا على العديد من الأساليب الفنية المألوفة وغير المألوفة في المسرح ، وأولها : أسلوب المشاهد التصويرية التي تدرى لى لى الفتيرو السينمائي .

وقد ترتب على هذا أنه لم يعتمد على المنظر المسرحي الثابت ، بل استبدل هذا بالاستخدام الرمزي للخيصة ، بمعنى أن الشخصيات التي تدور بينهم هم الذين يحددون مكان الحدث دون حاجة إلى تغيير للمنظر . وقد أتاه هذا للكاتب أن يدير أحداثه دون توقف ، مما حقق للمسرحية إيقاعاً سريعاً .

وقد استازم هذا التكنيك وجيه الرواية التي يرتبط بين الأحداث ويهد للفتلات الزمانية والمكانية عند اللزوم . ويعلق عليها أيضاً ما يبرز الرؤية التي يريد الكاتب توصيلها .

ولم يكتف السيد حافظ بمرامي واحد ، بل إلى بكورس كامل ، وكل لا يعمل هذا الكورس شيئاً على المسرحية فقد جعله يشارك في الأحداث بدلاً من أن يكون عابداً كما نراه كثيراً ، ففريس الكورس هو جيد المعاطي صديق مقبول أيام الفقر ، وروسون انناس إليه أيام الغنى ، وأحباطه هم أبناء الفتيبة الذين يمولون مقبول ويمزونه .

وبلكننا استخدم الكورس هنا باستخدام تجميع سروره في ذه يائيل بالقصر ، وهو استخدام

جيد بلا شك لأنه جعلنا نتعاطف مع الكورس بدلاً من أن ننظر إليه كشئ بارد مفروض علينا ، كما أنه أسهم في كسر الإيحاء ، وهو أمر هام في هذه المسرحية إذ بلكننا ذاتياً بأننا أسلم لكمة مسرحية علينا أن تفكر فيها ونعرف مفرها .

ولا يلبث الكورس سوى الوقوع في الخطاية وعلم تناسب مستوى الآلهة الفسوى مع المستوى الشفالي ليهض الشخصيات ، وهذا أن أسران ستل إليها فيما بعد .

واستخدم الكاتب أيضاً أسلوب الاسترجاع Flash back أكثر من مرة لإضاءة أبعاد جديدة لبعض الأحداث والشخصيات ، وعلى سبيل المثال نحن نطلب مقبول من زوجته أن تبتعد عن الترف الذي التفتت له فإنها تذكر له - من خلال أسلوب الاسترجاع - ما قلسته أيام سجنه لثيرة له أن من حها أن تعيش وتستمتع بمساختها ، ولا شك أن هذا الاسترجاع يجعل تطور الشخصية أمراً منطقياً ، كما يهد لنا جاه على لسان مقبول فيما بعد من أن زوجته الأصلية أصبحت تعيق بما حوبا . وهذا يدل على قدرة الكاتب على توظيف أسلوب الاسترجاع في شياها العمل الفني .

ومن الأساليب التي اعتمد عليها الكاتب في بناءه الدرامي أسلوب الحلم . غير أنه لم يكن حلم نوم ، بل حلم يقظة ، رقت فيه زوجة مقبول وزوجها الغائب ، وحسنت ، وبسمت من الآله وشكواها لعدم تحرك الناس من أجله يحدد أن سجن في سيلم . غير أن هذا الحلم لم يفسد المسرحية من الناحية البنائية ، بل كان شيئاً عليها ، لأنه قدم لنا شخصية البطل في صورة مهزوزة ، فائدة القصة بالناس ، وكان هذا علم توظيف من الكاتب ، لأن الشخصية المهزوزة حين لم تقص لتصبح مأساة ، بل يصنع مجاهدة . ومن هنا فقد كان من الأفضل لو حذف

الكاتب هذا الحلم ، وحذف معه للشهد الذي يدور بين شقيق زوجة مقبول ومقبول نفسه بعد خروجه من السجن مباشرة ، لأنه يؤكد الفكرة نفسها (امتزاز صورة البطل) ، وإلغاه من المناسب أن نوره جزءاً من هذا المشهد للتأليل على رأينا :

« الشاب : أنت إنسان عظيم مقبول : لماذا ؟ الشاب : لقد قلت الحقيقة مقبول : أقول الحقيقة أو لا أقول .. لا أعلم الشاب : ماذا تقول ؟ مقبول : أفكر أم أحمل ؟ لا أعرف الشاب : ماذا جرى لك ؟ مقبول : أحس أم أموت ؟ ليس لي شأن ؟ .. الخ .. »

إن تصوير مقبول بهذه الصورة يفقدنا التعاطف معه حين نسلط ، لأنه فائد للبطلوه ، ولا أظن أن المؤلف كان يريد أن يصل بنا إلى هذا .

وتعسر الأساليب التي استخدمها السيد حافظ في بناء مسرحه هو أسلوب التوازي ، بمعنى أن أكثر من شخصية تتحدث في نفس الوقت ، لكن الحديث لا يتلاقى مع بعضها البعض ، بل يتنثر متوازياً ، وهذا نموذج تطبيقي لأسلوب التوازي اطرافه : مقبول والشباب وأحد الفلاحين :

« مقبول : عاهان . لا أرى إلا وجه الشرطي مخفي بشاريه . شاريه كسكين الجزار الشاب : الآن انقذوا مع الأعداء . »

مقبول : واستانه التي تلعب كاستان الفانيه الفلاح : تقطوا أصابع الأطفال التي تكب حتى لا تقرا الناس ولا تكب »

مقبول : وكنت أحلم أنني مسافر ، وأني صبور أمير في طريق ميناء حقن الشاب : إذا تركت الناس ستاكلهم الثيران مقبول : ميناء مليء بالتجار والمسامرة .. الخ .. »

إن حديث مقبول هنا يدور في
وإيها بيتنا حديث الفلاح والشباب
ويدور في وإي آخر - الأول يتحدث
حديثاً ذاتياً عن معاناته في السجن
والثاني والثالث يتحدثان عن
معاناة للمدنية من وطأة الاتفاق مع
الأعداء ومحاولات التجهيل ، إلى
أن كل طرف يسود في دائره
مستقلة من الآخر ، يفضي في
خط مستقيم يتوازى مع الخط
الأخرى دون أن يتلاقى معه كي
يصنع حواراً بين الأطراف
المختلفة .

والحقيقة أن هذا التوازي قد
اسهم في إبراز المضمون الذي
رمى إليه المؤلف ، لأنه صور لنا
في نفس الوقت بشاعة السلطة
التي تسجن الثوار وتبيع الوطن .
إن هذا التوازي في الأساليب قد
أعاد المسرحية ولا شك ، وكسر
أي إحساس بالرتابة ، وأعطى
مؤشراً واضحاً على سعة ثقافة
المؤلف ، وعنايته الجادة
للمخرج من دوائر التعليل .

● ● ●
ومعظم الشخصيات في
المسرحية مجردة ، وقد تعدد سيد
حافظ لمعطها طابع العمومية
فجعلها جميعاً - عبداً مقبول
لا تحمل سوى اسمها الأول فقط
(عبد العاطي) ، أو وظفها
(الزاوي ، الوزني ، الفلاح ...
الخ) أو جنسها
(رجل - امرأة) .

وقد أسهمت تسمية البوائ
والوزني بالمتحد في إضفاء لمسة
تراجيدية شبيهة في المسرحية ، إذ
درج الإيهام الشخصي في حكاياته
على أن يسمى أصحاب المناصب
بمناصبهم ويقيمهم كخصيات
جائزة لها مواصفات محدده
ومستقرة في الأذهان .

ومع أن الكاتب لم يكن موقفاً
في تقديم شخصية مقبول في بداية
المسرحية - كما لو ضمت - إلا أنه
استطاع بعد هذا أن يجد ملاصق
الشخصية جيداً ، فربما
(مقبول) التأثير الذي يريد
الإصلاح ، المؤمن بالعمل بها ،
مجانحاً كرسالة المقبول على
السروق ، ثم رأينا رافضاً
للمنصب إيماناً منه بأن على الأمة

ألا تسلم كل شيء لشخص مهما
كان ، ثم رأينا عرافاً من
الكروسي ، ثم منساقاً للوضع ،
ثم متصدراً على نفسه ، وكل هذه
التحولات كانت في حياجه إلى
مهاره في الصمتة لكي يفتننا بها
المؤلف ، واعتقد أنه نتجح في
اقتناعنا .

وما قلناه من مقبول ينطبق
أيضاً على زوجته ، لذا لن نقف
عندها حتى لا نفع في التكرار ،
إلا أننا قبل أن نترك الحديث عن
الشخصيات نحب أن نشير إلى أن
الكاتب جانب التوفيق أيضاً في
تقديم شخصية هامة من
شخصيات المسرحية ، وأعطى بها
(زيدان) زميل مقبول في
السجن ، ثم مستشاره بعد توليه
منصب خادم العامة .

لقد كان هذا الرجل لصاً غافل
من الأضواء لمعطى الفراق (تماماً
مثل لمس بغداد في ألف ليلة) يا
التي دفعه إلى ارتكاب السرقة ؟
هل هي التهمة على الأثرية
الظالين ؟ لا ، بل هي أسباب
أخرى لا يأخذ من الذي لمعطى
الفقر ، وإليك هذه الأسباب :
... عمل مزارعة وذرع القمح
فأكلت المصايف الفصح
؟ - عمل صيداً فجلبت سمكة
فوقع في البحر
؟ - عمل تجاراً فاشترى منه رجل
بعض البضاعة ولم يدفع له
شعرا .

اليست هذه الأسباب بائوسه
من أن تخلق تائراً يحاول تحقيق
المعادلة الاجتماعية بطريقه ؟

وأخيراً يجب أن نشير إلى مسألة
شكلية لاحظناها في النص لقروءه
وهي تعدد الأسماء والصفات
لزوجة مقبول التي يسميها الكاتب
مرة : المرأة ، وأخرى : زوجة
مقبول ، وثالثة : أم معتز . إن
هذا يسبب نوعاً من الضبابية غير
المستحبة وكان على الكاتب أن
يتلافه .

● ● ●
ثم نصل إلى اللغة ..
استخدم المؤلف حافظ في
مسرحيته لغة بين العامة
والقصوى (اللغة الثالثة) وهذه

اللغة قد تصلح للمسرحية ، لكن
التجربة أثبتت أنها لا تصلح كلغة
المعرض المسرحية ، ومسرحية
الورقة للحكيم دليل على ذلك ،
إذ اضطر المخرج عند عرضها إلى
تكليف أحد الكتاب بإعدادها
باللغة العامية . أضف إلى هذا أن
الكاتب اضطر في بعض الأحيان
إلى أن يتساق وراء النطق العامي
فأفغل الإعراب مثلاً نرى فيما
على .

● تحاطب المرأة زوجها قاتلة
● قوها .. قوها ، والمفروض أنها
فعل أمر ، وفعل الأمر مجزوم ،
وبالتالي فالصحيح أن تقول له
● قلها ، لا قوها .

● يقول مقبول عن فتنة
سجنه : تركسون في جب ،
يوم ، يومين ، شهر شهرين ،
عامين ، والمفروض أن كلمات
● يوم ، شهر ، عام ، منصوبة ،
أي « يوماً ، شهراً ، عاماً » لكن
الكاتب اتساق وراء النطق
العامي .

كما أنه اضطر في أحيان أخرى
إلى التعبير بمستوى عال من اللغة
القصوى لا يمكن أن يتخذه اللغة
الثالثة أو العامية وهذه أمثلة
أخرى على ذلك :

● يقول الفلاح : وخلعنا
رؤوسنا ، وقطعنا الثمار ،
وكيلوا أرجلنا بأقداننا فزفطنا على
بطوننا جياها .

● يقول مقبول : وصارحك
يكل شرم . يكل شرم .
قلبي متى ذهب الوصوى إلى
الساحات والطرقات والأكوخ
وحاولت أن استعير من عقل حوار
الناس حب الناس مصداقة
الناس . لكنني لم أجهد
إلا الصمت . هبط وجهي إلى
السوق وفنت وجهي أغاني الفراق
وعلمت البابل أن تنشد الأناشيد
البهية الخ .

إن هذين المثالين وغيرهما كثير
في المسرحية لا يمكن أن تكون
وسطاً في القصص العلمية .
وهذه الأمثلة تشير إلى أن اللغة
الثالثة ليست هي اللغة الثانية ،
لعدم وحدة مستوى الأداء اللغوي
من جهة ، ولأن اختلاف اللغة
الكتوبة الرافعية في مثل هذا

العمل يمكن أن يوحى بهلم
الصدق من جهة أخرى ، وهذا
ما أطان أن المؤلف لا يريد .

● ● ●
ويجب للغة في « حكاية
مدينة الزعفران » ارتفاع التبر
الحظائية ، والمباشرة ، وهذه أمثلة
على ذلك :

● تقول زوجة مقبول عن
زوجها : « يارجلاً في عصر
الرجولة فيه تفرض » .

● يقول مقبول : « وما معنى
الإنسان إذا صار عبداً وصارت
الأمة لعاجاً » .

● يقول مقبول : « دائماً ترك
الناس وجهها وتعتمد على وجهي
ورجل واحد . . . أليس هذا قتلاً
لوحى العام ؟ » .

● يقول الكورس : « ياأمة
صحتك من جهلها الأم ، من
عدم الناس صار فوق الأضلاع ،
ومن خدع الناس صرار تحت
الأقدام » .

وهذه الأمثلة في الحظية - هي
قليل من كثير . ومعلوم يبدو أن
طبيعة الموضوع فرقت حورائها
على الكاتب ويجبرته إلى هذه
المباشرة والصوت العالي ، وكان
عليه أن يتبع هذا لينتج مسرحية
من عبث خطير يتعداه طوال
الوقت

● ● ●
وإلى جوار الخطايب والمباشرة
توجد بعض أخطاء أخرى بسيطة
مثل : عدم التوفيق في اختيار
بعض المفردات ، والغموض
الذي يشوب بعض الجمل
ومن أمثلة عدم التوفيق في اختيار
المفردات ما يلي :

● يقول مقبول عن مدة حياته
في السجن ، التي انتهزها للحكم
وغفروا فيها كل شيء : عامان
يكتفيان لتبرأمة ، وليس لتبر
فرد وأظن أن كلمة تغيرها ليست
الكلمة المناسبة ، لأنها توحي بأن
التغير يتم بشكل تلقائي ، بينما
التغير الذي تم هنا كان بفعل
فاعل - والكلمة الأقرب في التعبير
عنه هنا هي « المتغير » .

● يقول الثاني : « . . . قرر
الوالى تغير عظام العامة نصر
الذين محسوب وعزلهم من كل

ممتلكاته « وتميزه » عزله من ممتلكاته ليس «الوقت» والأقد أن يقال « تجرده » بدلاً من عزله .

• يقول أحد أبناء الشعب مظهرًا مدى فقر الشعب : « لقد ارتفعت الأسعار ، والأطفال لا تعرف طعم البرتقال » ولا أنظر أن الانتقال من الضروريات ليصبح حرمان الأطفال منه شيئاً لا ينتظر ، ولو استبدل الكاتب هذه الكلمة بكلمة أخرى (القوت مثلاً) لكان أفضل .

ومن أمثلة العبارات والصور الغامضة ما يلي :

• وردت في المسرحية عبارة تقول : « وهل صوتك يشق في الجبل فيثور ؟ »

• وتقول زوجة مقبول لزوجها : « يا لفرسان نتاج الفضيلة المثلل » .

• وتصف المرأة نفسها الحرية بأنها : « حروف الخوف » .

والأسئلة التي نطرحها هنا : كيف ينشأ الصوت في الجبل فيثور ؟ وكيف يوصف الشائر بأنه قرصان ؟ وكيف ألف الكاتب بين القرصنة وبين نتاج الفضيلة وبين التلليل ؟ ثم أن الحرية لا يمكن أن تكون حروف الخوف ، لأن حروف الخوف هي مكوّناته ، ومفهوما لا يدل على الشجاعة أو حرية الإرادة أو شيء من هذا القبيل ، فكيف ركب مؤلفنا هذه الصورة ؟ .

وليست هذه الصور هي أقرب ما في المسرحية ، فهناك عبارات أخرى مثل : « كلوا أربطنا بالدماء » وغيرها لكنها تكتفي بهذا القدر .

على أية حال نحن أمام محاولة جادة ، طرح فيها المؤلف قضية هامة ، واستخدم فيها عدة أساليب فنية في محاولة للخروج من دوائر التقليد ، وقدم أكثر من شخصية جيدة ، واجتهد مع اللغة بما رأى أنه يصدر رؤياه الفنية ، وقد أصاب حيناً ، وجانبه الوفيق حيناً ، لكنه في النهاية يستحق التقدير لصديق عزله في التعبير عن قضية شريفة واجتهاد الطيب مع الشكل الفني

حديث الصباح والمساء رواية : نجيب محفوظ

هو مغامرة روائية جديدة !! نقد وتحليل : شمس الدين موسى

حديقة كل منها يمثل شخصية فنعلم الكاتب في شكل اليربوعه للكاتب ، وكانت الشخصيات كثيرة وصل عددها إلى أكثر من ثمانين شخصية ، ولم يعتمد الكاتب في عمله خلقاً أساسياً يتحرك حول الصراع بين الأبطال ، كما أنه لم يعتمد شخصية واحدة باعتبارها بطلاً لمفهومه للتمارف عليه . وجدير بالملاحظة أن نجيب محفوظ في رواية وحديث الصباح والمساء اختار الشخصيات بطريقة مختلفة . وعمل على رسم صورة حية يمكن أن نطلق عليه لفظ « يورتيه » عمل من خلاله على وصف الشخصية من حيث النسب ، والميلاد ، والأقارب ، وميولها الفكرية والسياسية . أو ارتباطاته العائلية ، التي يتنى إليها ، وإذا كان الكاتب قد حدد جوانب عديدة لكل شخصية ، فإنه أيضاً لم ينس تحديد وضعيتها الاجتماعية ومستوى الذكاء والجسمال . كما لم يفضل ترتيب وضع الشخصية الزمني الذي تسلسل به منذ لحظة الفرتية في وضع الشخصية يزيد المصري وهو مؤسس الفروع الثلاثة للمائلة التي تتبع أفرادها ، فلقد وصل يزيد المصري إلى الغارة قلداً من الاستكشافية قبل وصول الحملة الفرنسية بعدة أيام .

لعل رواية « حديث غفوة » التي صدرت أخيراً بمنون « حديث الصباح والمساء » تطرح أسئلة الفارقة هذه تساؤلات بعضها يخص الرواية ذاتها ، وبعضها الآخر يخص أسلوب الكاتب الكبير الذي تستطيع أن تقول أنه المؤسس الأول لصرح الرواية العربية التي أصبح يجد في تلكها الآن حدة أجيال من المبدعين الجاهدين في حفظ الأقطار العربية .

والمغامرة الروائية تجعل لدى كاتبها الكثير أهم صمة من سماته في كل فترة من الزمن . ولقد لجأنا من قبل بمغامرة رواية « المساء » وبمحاولة مفصلة رواية « ميرامير » وبمحاولة « الحرايش » وما هي مغامرة جديدة تصح ملاحظتها في الرواية « حديث الصباح والمساء » إذا جاز لنا أن نطلق عليها تسمية رواية . وجدير بالملاحظة أن « حديث الصباح والمساء » لم تكتب بالشكل في حضرات الروايات السابقة منذ قدم الروايات التاريخية في يد حياته الفنية « رادويس » و« بيت الأقدار » فطاح طيبة . ولقد قدم الكاتب روايته في أجزاء

ويزيد المصري ، هو الأب أو الجسد الأول لفرع الصائفة الثلاثة ، التي يتنى أحد فروعها إلى الطبقة المتوسطة الكبيرة ، فهم ما عرفوا به « آل الكركسي » الذين سكنوا قصر الغورية .

وأصل جدهم بالغ مراكيب . والقرع الثاني - يتنى إلى الطبقة الأرستقراطية ، وهم آل داود وجدهم عبد العظيم باشا داود الذي تعلم بالصلفة البحتة عندما خطفه رجال « محمد علي » أثناء خروجه من الكتاب ، وأرسلوه ليضم إلى المدارس التي أقامها « محمد علي » . وبعدما ينشأ إلى فرنسا ليدرس الطب ، وأصبح طبيباً مرموقاً في مصر كان له الذي يستطيع القراءة والكتابة يمثل معجزة للمعجزات .

والقرع الثالث يمثل أضعف أفرع الأسرة ، وهو الفرع الفقير ، وأعضاءه أولاد شقيق داود باشا الذين لم يتركوا الغورية وبيت القاضي ، وظلوا طوال حياتهم على مهدهم باحلي الضمير الذي نبأوا له ، وحتى آخر عتاليد أصول و« فرعون » الأسرة التي تتبعها المؤلف طوال قرن ونصف . وأظن أن نجيب محفوظ نفسه يتنى إلى ذلك الفرع الوطني ، والذي احتضرت طفولته وتشرّب أفراد روح نوره ١٩١٩ .

ولعل أسلوب كتابة الرواية يرتبط حد كبير بالأسلوب الذي اتبعه أثناء كتابته للشخصيات في روايات « الحرايش » ، التي احتوت على صور لشخصيات عامة ، ولعل بعض القراء قد كشف أصلها ، فلقد قدم الكاتب بعد ملاحظته الكاملة لأصحابها من خلال الصدقة والمشاركة في موهوم الحياة العامة في مرحلة معينة ، لكان منهم الصحفي ، والرسام ، والفكر ، و« بالغ المخابرات » ، والفن الخ كما نرى أن رواية « حديث الصباح والمساء »

تقترب من بعض الروايات الأخرى التي كتبها الكاتب بعد المرايا، مثل وحكايات حارتها التي زخرت بالكثير من الحكايات والمواقف الطريفة التي اختزنها الكاتب في ذاكرته ، فكانت مرآة لعصر كامل وها هو نجيب محفوظ بعد رحلة فنية وأدبية كبيرة وفيه بما كان على قدر من الاندماش ، يقدم في روايته الأخيرة وحديث الصباح والمساء ، بجمعنا تشاهد أنفسنا وواقعنا ، ويقدم رؤيته في كل مساحت . . ها هو يقدم تلك البورتريجات الشخصية لعدة أجيال متسلسلة في عائلة قوامها عشرات الشخصيات لا يمكن أن تكون غريبة على قراء نجيب محفوظ . والمائلة في الرواية حائلة مصرية لم تصان شظف العيش ، وكان أضيق حلقاتها هو الفرع الذي استوطن القاهرة الإسلامية . . الدورية ، وبيت القاضي كان أفرادها يتمون إلى فئة الموظفين أو صغار التجار ، بينما قسم الأسرة كانت قد انتمت بلا موارد إلى الفئات الأصل ، كما تربت أفكارها السياسية وفق أوضاعها الاجتماعية والطبقة .

ولمنا نرى من الصعوبة يمكن تجاوز تلك الشخصيات التي زعرت بها رواية «حديث الصباح والمساء» ، ولعل كاتبنا الكبير نجيب محفوظ الذي بدأ حياته الأدبية بما عرف عنه بالمرحلة الرومانسية التاريخية يأتى في نهاية أعماله ليقدّم عملاً وفق التكوين نفسه مع الاختلاف في الروح ، فلقد تعددت المراحل الفنية التي مر بها نجيب محفوظ ، وإن كانت الرواية تطلب منه أن يعود إلى شخصيات عديدة قبلها في حياته . وكمن هي الشخصيات التي زعرت بها أعمال نجيب محفوظ الروائية والفصلية ، والتي لها أثر واقعي في حياته .

وأنته بساطة شديدة يمكن للقارئ أن يطالع بين تلك الوجوه التي قدمها نجيب محفوظ في رواية «حديث الصباح والمساء» جوهراً عديدة مرت علينا أثناء زرعنا في رواياته وأعماله القصص . 2 - فلاحظ

شخصية «أحمد عاكف» الذي عرفناه في «خان الخليل» ، وهو شخصية للولف الذي يتماطف بكل وجدانه مع الشعب أثناء الحرب العالمية الثانية ، فهو دائماً ضد دول المحور ، لكنه ليس ضدها على الإطلاق ، إنه ضدها أثناء الحرب فقط . كذلك نلاحظ شخصية «نائل» شخصية «كمال عبد الجواد» أو شخصية أخرى «نائل» شخصية «لهي» السيد عبد الجواد الذي نزل أثناء أحداث ثورة ١٩١٩ في رواية «بين القصرين» . وللإحاطة بالملوك بعد أن قمنا بمحاولة تلك البورتريجات التي كتبها ونجيب محفوظ . . أننا نرى ملامح وأصول عوائله الفنية بين تلك الشخصيات التي ظلت تتحرك بين الثورية وبيت القاضي ، وشوارع بن مخلدون في السكاكيت ، وقصر ميدان غيرت . فلقد حضرت تلك الشخصيات لفضها بأخاديد كثيرة في ذاكرة القراء ، الذين عاشوا أبطال نجيب محفوظ في رواياته المختلفة . وأراد الكاتب بعد تلك الرحلة الفنية المصيرية أن يواجه قراءه بأبطاله الحقيقيين الذين لم ينجسوا بعداً من ذاكرته صيحاً وساء ، فكان ذلك العالم الذي يتداخل في روايته من أي شكل آخر من الأشكال الأدبية التي ارتداها للكاتب ، على الرغم من أنها رواية غير طبيعية ، فهي تخلو - حتى - من البطل الواحد ، أو الخلد الواحد ، لكنها زخرت بما كان يتضح فيه التاريخ والمكان ، فلقد تعرض الكاتب أثناء تقديمه لتلك البورتريجات إلى جوانب مختلفة من تاريخنا المعاصر .

وأي أن روايته «حديث الصباح والمساء» تنتمي إلى رواية الزمن . أو أنها رواية تاريخية جاءت في إطار خلفها عرف بالقرواية التاريخية ، التي كتبها الكاتب في مراحل معينة سابقة ، وأنها تدل على أن التبع لا يزال فياضاً ، والتأثر لا يزال عاصراً بكل ما هو منفتح وجعل

الروائية ليست تنظيمياً سياسياً

سمير غريب

كتب كتابي دون أن أجم أهدا بشيء ودون أن أسب آخر ، وأثار الكتاب كما يعترف بشير «الاحتمام الذي أثاره بين صفوف المثقفين المصريين» وأسعد ذلك جداً بما فيه من اتصالات للكاتب وتصحيح لمعلومات وإضافة لواقع دون سب أو اتهام ، فأننا لم أجزم عندما كتبه ولم أقصد الإساءة للسيد بشير شخصياً ولا لغيره فلماذا يوجه لي - ولأمناء - الاتهام ب «تزوير التاريخ» اعتباراً من عملية قصيرة النظر ، وهو تعبير مضحك جداً ، فسيما «الاعتبارات العملية قصيرة النظر» تلك التي تدفع لجرمة «تزوير التاريخ» ؟؟ هل منحنى الدكتور سمير سرحان ناشر الكتاب مكشاة أضخم من رواه ظهر الأعراس على تزويري للتاريخ ؟؟ لم هل استغاثت جهة ما بمصلي التزوير هذه وقسمت معها «بالنصف» من رواه ظهر الأعراس . . يا رجل ، لا ذبي للهزار ، بلا بس . .

لهم أن الكتاب اتاح الفرصة للمخبر بشير لكي يشرح لكثرة ويسترخص معلوماته الفنية بغض النظر عما ورد في الكتاب . وخرج أميق حتى اسم بشير تعبير «عرض وتحليل» لا أنه لم يعرض ولم يحلل إلا فكرته هو ، منتزها فرصة ورود فكرة رأيي عن هذه من الأسطر على مدى صفحات فقط من بين ٢٤٠ صفحة وهذا الرأي هو أنه كانت

نشر الكاتب بشير السباحي مقالة في صده يوسو الماضي من مجلة القاهرة حول كتابي «السرالية في مصر» حلت منذ عنوانها قدراً من سوء الفهم يجب توضيحه ، طمأن فتحت مجلة القاهرة بشجاعة صفحاتها لتناول هذا الموضوع الذي قلنا قراء عنه في مجلاتنا . ولم يقتصر بشير السباحي على سوء الفهم ، بل ضمن مقالته قدراً من السب والتجسيم - الخلف طبعاً - بحيث أثار انفعال بالقلم دمشق الشديدة ، وبدا كما لو كان هناك ثأراً بيني وبينه ظل يكتمه حتى أتاح له مجلة القاهرة أن يأخذه ، مع العلم بأنني لم أشر من قبل بمعرفة السيد بشير ولم أقرأ له غير تلك المقالة من كتابي .

بالطبع ليس هناك ثأراً - ولا يمزجون - لكن بشير لم يأت مثل آخرين غيره من «السادة المثقفين» الذين لا يشعرون بضافتهم إلا بعد استخدام «مصطلحات» المفهومة و «دسة» أخرى من جميع المنيف على «الحصم» . . ويصرخ هذا مرض من الأمراض المثقفة في الوسط الثقافي و «دنتا» .

للجامعة السريالية في مصر
إلكارا، ترينسكية دللت عليها
وهو رأى من بين عشرات الآراء
الواردة في الكتاب وهو أيضا ليس
موضوع الكتاب الرئيسي . لكن
بشير وضع عنوان مقاله بشكل
حاد : « سرياليسون أم
ترينسكيون » بما يعنى التصادم
بينها وهو سوء فهم أولى ، لأن
السريالية اتجاه في أدب ، بينما
الترينسكية اتجاه سياسي ،
أساسا ، باعتبارها تفسير من
تفسيرات الماركسية ، لما للتحق
من أن يكون السريالي كشاف
ترينسكي في افكاره السياسية ؟؟
وبخاصة أن بينها أرضية مشتركة
أوضحها بشكل مختصر فيما
يتعلق بالجماعة المصرية ولى
حديثها الزينة كجماعة وليس
كأفراد لأمم كأفراد نهارا وبمدها
وقد أوضحت ذلك أيضا ، ولم
تكن مهمي العلاقة بين السرياليين
والفرنسيين والترينسكيين في ذلك
الكتاب وقد أوضحت هذه
العلاقة في كتاب القليل عن الحركة
السريالية المعالية والتي لم تقدم
بالعربية بشكل متكامل حتى الآن
ورغم مرور عشرات السنين
عليها . لقد اعتبر أن الكتابة
عن حركة ثورية مصرية في
تاريخها مهمة وطنية يجب
أدائها أولا قبل الحديث عن
الحركات الاجنبية .

أدهشتني فعلا محاولة بشير
السبائي في أبعاد « رجس »
السريالية عن « شرس »
الترينسكية السرياليين ذكرا
استشادات غير متكاملة ،
وعتقد أن الذي أوقعه في ذلك أن
يقتنع بعد بأن السريالية كانت
اتجاها ثقافيا أوسع وأرجح من
جرد اتجاه سياسي أي كان ، قيمة
السريالية الأساسية في مدها
الرئيسي ، حرية الفنان « حق من
أى اتجاه فكري أو سياسي
سبق ، لقد طالبت السريالية
بحرية الفنان من « وجهه » فما
بالك اتجاه سياسي ؟؟ ولا يعنى
ذلك أن تحرق الأرض بينا وبين
العالم بما فيه من اتجاهات مختلفة .
لقد اتبرتبت السريالية من
ترينسكي بقدر مطالبة الأخير
بالحفاظ على حرية الأبداع بعينها

من ضغوط الدهلية السياسية
وموقفه من قضية « زانوف »
الاشتراكية . جمع بيان « ونوفن
ثوري مستقل » الكاشرا
المشركة فأكد على أهمية العصر
الفردي والصفات الذاتية في
الاكتشافات العلمية والفنية
وضرورة احترام القوانين النوعية
الخاصة التي يتخضع بها الخلق
الإنساني . وبما لا يلائم بالنس :
« يوم على وجه الخصوص فيما
يتعلق بالإبداع الفني أن يتحرر
والاحتيال من كل إكراه ،
ولا يخضع لطلاق ، وبأي ذريعة
من المزايع لقيده بكيلة » . كما
نص على أنه : « إذا كان على
الثورة أن ترسي ، من أجل تنمية
لوى الإنتاج المعالية ، نظاما
اشتراكيا قائما على التخطيط
المركزي ، فإن عليها فيما يتعلق
بالخلق الثقافي أن ترسي منذ البدء
الفردية . لا أدن سلطة . لا أدن
إكراه ولا أدن أثر للقيادة » ، وقد
حرصت ترينسكي على صياغة هذا
المقطع بالذات من زائد من ارتباط
بريتون به « ونادي البيان
بجميع كل دعاء الفن الثوري
المستقل لاستئصال ضد
الاضطهادات الإرجسية وخلق
« الاتحاد الاممي للفن الثوري
المستقل » تحت شعار « استقلال
الفن من أجل الثورة . »
لجل التصحر النهائي للفن » .
وبالفعل بعدما عاد بريتون إلى
باريس وبعد قضائه ثلاثة أشهر
مع ترينسكي في المكسيك شرع
في تأسيس عمل الاتحاد وأصدر
نشرة بعنوان « كل day صدر
عندها الأول في يناير ١٩٣٩
وتتعلق بعد العدد الثاني في
الشهر التالي . وقد أرسل
ترينسكي خطابا إلى بريتون في
٢٢ ديسمبر ١٩٣٨ يبيح فيه « دي
كل قلمي » على مبادرة مع ديوجي
ريخار لإنشاء الاتحاد المذكور .
وأنا هنا أبتعد عن ذكر ما يدل على
الإسقاط في التعبير عن
الإعجاب بشخصية ترينسكي و
رغم أنه ربما يكون ترينسكي
أيضا قد اسقط في الإعجاب
بشخصية أندريه بريتون .
وأحيل السيد بشير هنا إلى كتاب
ارتير و شفازنز « بريتون

ترينسكي » الذي صدر
بالإيطالية عام ١٩٧٤ وصدرت
ترجمته الفرنسية عام ١٩٧٧ .
لكن المسألة ليست تقابل أو
تقباد أو معركة بين السرياليين
والترينسكيين ، بل هي تبادل
آراء والفكر وسعى مشترك وراء
« حلم الواقع » . وسواء كنت أو
كان أليس بشير على خطأ أو
صواب فلا داعي لطلاق إطلاق
الاصناف ثقيلة مثل « تزوير
التاريخ » ومخصوصا أن
الموضوع لا يتحمل هذا الأهم
الذي بدأ بالفعل كالتكثير ...

نقطة أخرى يبشر بها بشير بقوله
« من المعروف لجميع المهتمين
بأسر السريالية أن السريالية
انتمائية قد اعتضت في عام
١٩٦٩ وللتأكيد على إصراره في
مقابلة السريالية بالترينسكية
يذكر في الفقرة التالية أن الأهمية
الرابية عقدت في نفس العام
مؤتمرا عالميا التاسع وهو أهم
مؤتمر لما في مجمل تاريخها حتى
الآن . » ويضيف أحد المهتمين
فأشأ لأصرف أن السريالية
اختفت . « وإذا كان يقصد
بالتاريخية « جماعة أندريه
بريتون » فقد كانت في فرنسا
تقصها وغيرها من دول العالم
عشرات الجماعات السريالية
تخفى تظهر فيها وحتى اليوم .
والسريالية نفسها لا يمكن أن
تختفي لسبب بسيط أنها ليست
تنظيما وإنما اتجاه وروية فنية
وجدت قبل أن يؤسس أندريه
بريتون جماعته وظلت بعد
وفاته . « جون شوستر نفسه الذي
يستشهد به بشير اصدر بعد عام
من وفاة بريتون مع السرياليين
الجلد مجلة باسم « أرتيريا » وفي
جانبه المستعينة ولدت
حركات سريالية جديدة في الولايات
للحدا الأمريكية باسم « مجموعة
شيكاغو » عندما خرج من ارتكبت
وزنوموت وزوجته مع آخرين
إلى الشارع معربين عن قهرهم
من الحرب الفيتنامية ومن طريقة
الحياة الأمريكية حاملين راية
سوداء وأخرى حمراء ومتشورا
بعتوان « الثورة »
وتصدر هذه المجموعة مجلة
« المستودع » - التخريب

السريالية » بالإضافة إلى
مشنورات أخرى كما نظمت
معرضا دوليا عام ١٩٧٦ تحت
شعار « الحرية الرأسمالية - بقعة
الرغبة » اشترك فيه ١٣٠ فنانا من
٣٠ دولة منها المشرق ولبنان
وسوريا . . ولا تنصير أنه
يمكنني هنا سرد قائمة بالجماعات
السريالية وموجز لانشطتها بعد
وفاة بريتون عام ١٩٦٦ . قال
بريتون نفسه عام ١٩٥١ أن
« السريالية لا بداية لها ولا نهاية »
إنما سيظل هناك سرياليون وغير
سرياليين . .

تبقى هذه ملاحظات بسيطة
وسريعة : أن كتاب « أحداث »
ليس كتاب أندريه بريتون
« التاريخي الرئيسي » فأندره
بريتون - إذا لم يكن لدى بشير
نسخة منه - لم يكتب هذا الكتاب
وإنما جمعت دار نشر « جاليمار »
الفرنسية أصاحات إذاعية
وصحفية أدلى بها بريتون لها بين
١٩١٣ و ١٩٥٢ وأصدرها في
كتاب صدرت طبعة الأولى عام
١٩٥٢ وطبعته الثانية عام
١٩٦٦ ، وربما يقيق المكان هنا
عن ذكر بريتون « الرئيسة » .

فيها يتعلق بكتاب « اليون
الشعب » لغالاز مؤلفه الأستاذ
انور كاسمال - مستحبه إلى
بالصحة . . قادرا على الرد
ليكون حكيما . أما الملاحظات
المصغرة التي أوردها بشير
واستعرض فيها عضلاته الزمائية
فلا تستحق الرد . لأن أي قارئ
ولو متسرع للكتاب يدرك على
الفور أن من ترجم نصا في متهم
الصعوبة مثل « ملاحظات على
زهد هينري ، وغيره من
الفرق بين النسا وإسرائيل ،
وهذا ليس الخطأ المنطقي الوحيد
أراه بشير أن يباحي لثانية على
بريقته فيمكنني تسهيل مهمته
بمنحه قائمة بالأخطاء الواردة في
الكتاب . . ويبدو أن بشير أكثر
كثالة لأنه فهم على الفور أن
حرف السين في اسم « ع .
سيد » هو أسا لنالجا . .

يا اخ بشير قليل من التراضع
يرهكم ترينسكي نفسه

احتضار قط عجوز

قصص : محمد المنسي فتنديل

تأملات في قصص احتضار قط عجوز

نقد وتحليل : محمد جابر غريب

• الرؤية في عمالة •

تتم المجموعة بوحدة متسقة متناغمة في الرؤية، وتثير وتطلق الفكر، والخيال، العنان للمتمتع والتأمل، والاستنباط، والتأويل، واستخراج ما يمكن أن تحمله مجموعة الجبروتيات والتفاصيل، الشديدة الرهافة، والحساسية، داخل التسبيح العام للقصص الثلاثة.

لإنسان، ودخيلة نفسه (احتضار قط عجوز) والإنسان يتاجر في الإنسان، مثل سلعة (عصر الحديد الحفرة). والإنسان البسيط المتكسب بكارته، وبرامته، (الفتاة ذات الوجه الصريح) من هذا المطلق تصبح الرؤية عند المنسي فتنديل، إن الإنسان المعاصر، تزحف إليه الشيخوخة، بفعل الوحدة، والحراف، واختطوط المتاجرة بالإنسان، وانتهاك الفكر لعذريته، وروحه المنسحق تحت عجالات، قطارات البيئة، المجتمع. الاقتصاد..

يكون الإنسان سعيداً، فرحاً، وبهجة، بريئاً، يحمل بين جوانحه، دشة، ونقاء، وطهر طفل، ونجى الظروف، البنية، المجتمع، الاقتصاد، فتتحول الحياة إلى مسقر، ومشقة، ومتاع، وانتهاك لبيكرته، وأخذه، وتزيق لروحه، أشلاء الوجه الصريح). يفقد الإنسان جزءاً من كيانه، وتولت روحه وتشتت «بنية» الحب، الكيان، اللون تصبح سلعة في قبضة «المعلم» رأس المال، التاجر، اللامتنى. تصبح

العاطفة مثل زناعة. وصداً والحديد الحفرة.

يتسلل الشيطان إلى الإنسان، وهو كسير القلب حزين، لحظات الفراغ، والوحدة، والحراف، يتخلى الروح، فلا يبقى من الإنسان سوى سمار الجسد، المحتضرة قط عجوز.

يكتب المنسي عن الإنسان بكل طموحه، صموده، وانحطاطه، كبحاً ومتعاً، ورومانسية، ومتعاً وعطاء، وقوة... يتسرب المنسي في قصصه من الشكل الروائي، سرداً، وحذو، وتلبساً، لكن القصة تظل قصيرة، على الرغم من كل ذلك. تنعكس الزمان والمكان، واقتناص اللحظة المضيئة، للضويرة، الكاشفة...

يستعير المنسي عين السينا في التصوير، فتأتي صورة، مرسومة بدقة، بحيث لا يتاح للمتلقي حرية الشرود والفرح خارج إطار الصورة، فليقا في اختيار التفاصيل والجبروتيات الموحية، الدالة على الشخصية في الموحية، والخراب، والزمان الجارحي، المنعكس جغرافياً المكان، الحركة وأخيرة في الملامح.

ولنفترأ للقطع الآن «البحر على أن أقرب شيئاً وظل الفرائش واقفاً، حتى طليت فنجاتها من القهوة، وأصل التحدث معي، بشكل منقطع، وهو يؤدي أعماله العالقة يوقع الأرائق، ويرد على التليفون، ويهرس للمريدين، يجادل أن بين أن آله ما زالت تبصر، فأمر وتنى. لم تنسحب إلى ظل الماعش البارد، كما فعلت أنا. أبنائنا يحملون أكرهه. وضعت بطاقة الدعوى، المزوقة على مكتبه، قرأها بصوت مسمع، كأنى لا أرفأ ما بها. وأصل الأسئلة المسيحية عن العريس، والاجراءات، والمائلة، لم أكن أرتاح له كثيراً، لكنها صلات القرابة، العلية، وأرتباط ابني سامية، بكل ذكريات التلمذة.

من قصة «قط عجوز» ص ٦، بتقليد من التأسل نجد أن المقطع السابق، رسم لنا بدقة الزمان النفس، لرجل يشرب أن حالته على الماعش، كانت بمثابة فقدان آله الأمر، والنسي، وصولجان المتعب المقدس، ووضعه في حالة الظل، كل هذه تصريفات صديقه، ناظر للمرسة «ما جعله يتعرف بينه وبين نفسه بأنه يكرهه..

رسم المنسي أيضاً الزمان الجارحي، فسادنا مكتب الناظر، والتليفون والفرائش، وأصدار الأوامر للمدرسين، والتوقيع على الأوراق، ووقع كارت الدعوة، نفس الأشياء والتفاصيل الموحية - الدالة - التي سقناها نصيبنا حركية الأشخاص وأخيرة في الملامح، والبحر على أن أقرب شيئاً وظل الفرائش واقفاً حتى طليت فنجاتها من القهوة... أعطانا الكاتب أيضاً جغرافية المكان، وليس هناك ما يدعو لتكرار المشهد والتفاصيل التي سبق أن سقناها.

وقد ههوه المتلقي تزيد أو ترحل، يوحى من السباب وطشيان الشكل الروائي للغة، إلا أن ادو إلى شيء من الشرى، والتأمل المتألم للغاري، والتائد معاً، لأنها سيكتشفان بالضرورة، أن كل شيء محسوب، ومقنن، أو محكوم ببنية متنافسة، ومتسججة في توازن، دون ما تهاوت أو خلل.

«أولاد النكب» كاستوا يعرفون الحقيقة التي فشل في معرفتها إلا منذ قليل «من قصة الحديد الحفرة ص ٥٨،

يفتح المنسي على عوالم غتلفة، ولا يصر على صدام أطوار المكان أو الزمان. والشخصية الواحدة التي يمكن أن يحدتها بالبالسها أزيد غتلفة وتحريكها في أزمنة وامكنة مغتلفة، ولكنها متعنا، ويشجينا، وزغتنا، ويفرنا، ويجعلنا تصاطف، وترفض ونعادي وتأخذ مواقف إيجابية،

كتب الأستاذ أدوار الحراف عن إبراهيم عبد المجيد، وعمن يونس، وجهد جبير، وأبو ربه، وسحر توفيق، وجابر النسي الحلو، والمخزنجي والسودان وخبرهم من كتاب السنينيات، لكنه أفضل قصصاً جداً متميزاً من نفس الجبل، هو محمد المنسي فتنديل وكتب الدكتور يسرى العزب، عن مستجاب، وزهير الشاب، وضياء الشرفاوى، والحساسى، ومحمد الشريف، ومصطفى همد السوهاب، وكتائب هيله السطور، لكنه أفضل أيضاً، الكاتب المتميز، محمد المنسي فتنديل

يصبح محمد المنسي، من الكاتب النجوم. لو أن مجموعته القصصية الأولى، لم تتأخر طويلاً بسبب الظروف الفنية للنشر أم أنه كان سيظل مثله مثل عشرات الكتاب الذين يتناطحون الصخر من أجل وصول أعمالهم إلى الجمهور القاري. نشر المنسي قصصه عبر الثلاثة عشر سنة الماضية في الموحية، العربي - الطليعة - الهلال. سنابل - الآداب، وغيرها.

ومن أكثر من خمسة أعوام، تقدم مجموعته الأولى إلى دار المعارف، إلا أن المجموعة ظلت مقبورة، في الأدراج، فولا أن الهيئة العامة للكتاب، سارعت باحتضان مجموعته (احتضار قط عجوز) ونشرتها له في سلسلة (مخارات لصول).

وفلانة إزاء الشخصيات .

عبد التواب بك - حكمت .
دولت . حمودة . سليم بك .
مرعي . سمدة . عليوة . نيفة .
المعلم . في قصة احتضار قط
عجوز ، يدان عبد التواب بيه
الرحلة والفراق والخواه . حتى
قبل وفاة زوجة . يكشف عن
زواج « ساسية » ابتاعه
الشيخوخة باخته وإن اسأله على
المعلم ، تدلعه لمحاولة إثبات أنه
لم ينسج ، وميتا يحاول عارسة
الحب مع « دولت » في العشرين
من عمرها ، يعترف بيته وبيت
نفسه بأنها صفة عقدها مع
الطيطان ، لكن الزمن لا يتراجع
إلى الوراء ، لمحمودة بطيخ ،
وصالح « لدولت » يسافعه
بالفصل بلمدل في صدره .
فبعد التواب ، قط عجوز ،
يختلف عن « عليوة الأخر » في
قصة عصر الحبيب الحردة ،
يختلف عن مرعي الفلاح
البسيط ، وينسج يختلف من
« سمدة » ذات الوجه الصبور .

« تفسير النص »

يعيش عليوة « الأخر » مأساة
عطفه واتماله « و نيفة » المتهاكة
التي يتحول خيالها في نظره إلى
« حبة » تبتسها الكلاب ، ض
« ٩١ » . فتداسخل في رأسه
الأحداث ما بين الداخل
والخارج . لللغة الآتية ، حيثما
يكشف علاقة « المعلم » بها ،
والنحلة الماضية تنداس
الأحداث تبارا مشجوريا ،
« الدكتور يقول له في غرفة
المعلميات : لا تحزن يا عليوة
سوف تقطع ساقك ، لكي تتخذ
حياتك » ، « كان الوحيد المرمود
بالسوط في مصيدة الأفاع من
١١ » ، « مصر الحيد والخرده »
تدرك نيفة حب وإتائه « عليوة »
لها ، فتنبسج بسوجهما عن
« المعلم » .

« أدركت أنها في حاجة ماسة
إلى « عليوة » في حاجة لأن
تسكيل الشوارع المسوحة
والمخازن الصلدة ، والغرف
المزوية ، وأيام الرصيف الليلية
بالخرقة ، وحدة المساقمة ،
والمعلمين السمان ، والمخبرين

الحشنيين ، والمهربين ،
والقرايين ، كل الذين زحفوا
على جسدنا طويلا يرى عليوة
وتسج نيفة مضينا وحيثما
متكلمتين ، وكانت تنظر إليه في
اشفاق ، وفي لو يستطيع أن
ينسى وإن يرحل معها بعيدا ،
ولكنه كان يدرك ، وإته مثلما
حدث لساق ، بترت « نيفة » من
قبله جزما لا يمكن تمويهه « ص
٨١ » .

يتأكد المعادل الموضوعي
للقارىء حينما يكشف لنا المتي
عن المعلمة ، والفتح لما يحدث
من مساومات البيع من خلال
المعلم ، « والناس الكبار » الذين
يعركونه « ص ٨٣ ولو كان ذلك
البيع لدم الشهيد الذي أعطى
نفسه لنفاه الوطن ، ويصيح
الحلم . الأمل . متشاك في
« جمعة » الصبي . الجليل
الجديد . بعد الحلاص من
المعلم . المتشاك في خنق
« عليوة » له . وفي قصة « الفتاة
ذات الوجه الصبور » « سمدة »
ومرعي ييمان كل ما يملكه
لدفع نفقات الطالبة المسافرين
عليها للعمل في دول الخليج .

تم التعارف بينهما في الطائفة .
وطلب مرعي منها الزواج .
أعطته وعدا . « عندما كانوا
يسعدون للمهرج » ، كانت
« سمدة » لا تزال تكرر بناء على
الخام مرعي ، اسم أمها وأبيها
والركز والمحافظة ، وطريقة
الوصول ، وهو يكرر ورامها ،
ورغم أن نشوة الرحلة قد تبددت
وكشف ضوء القبر عن الوجوه
المتعبة . فقد تمسك في لحظة
واحدة . أن توجد طائفة ،
تحملها في رحلة مباشرة إلى تلك
البلدة الصغيرة النائية في حضن
الجليل خلف التلجل ، حيث يتم
الزواج « ص ١١٠ » الفتاة ذات
الوجه الصبور » .

وفي السطور الأخيرة من ص
١١١ يقول الأخير « تسولف
الأويس أمام بوابة رتاجية كان
الكان صغيرا ، ويوجد مرعي
يعتالها يعطها الأمان ، لم تحس
بالرهة أمام السكون الذي يقيم
على كل شيء ، والناس
الصامتين الذين يتلومهم بلا

مبالاة وربما بلا ارتياح ،
واسكت فجأة بلذام مرعي
للمسرة الأولى ومفتت كساها
تستجده به ، جججي البلى
لهفت مرعي بحرارة ، وربما
المعزود لا أكون جلي ... »

يتضح لنا من المقصدين
السابقين ، قدرة وبراعة ،
ورهالة ، وشاعرية للمسي في
تصوير آفاق المشاعر ، والخلجات
النفسية عجزة بالمكان والزمان ،
والطبيعة وحركة وملاص
الشخصيات .

« نقد النص »

في نفس القصة « الفتاة ذات
الوجه الصبور » تتشاب
المحصل ، والمناقط خلطات من
الشفاه لجرد ابتسام « سمدة »
لها ، ويستم الشرطي الذي
يعرس ألباب الرئيس للمطار
حين مرت « سمدة » وبجانبه ص
٩١ وسلمها « الجمال » الفتاة
ويرتاج « وهو يقول في خيال
بالسلاسة » ص ٩٢ ويتضح
الرجل المشغول من قامة
المعزوين من السفر « لو أن اسم
هذه الفتاة في القائمة » ص ٩٤
لجرد أنه أبقش بقريرة حين
الانت اصحابها أطراف
اصابعه . وحيثما يرفع ضابط
الجوازات رأسه « ولكن وجهه
الضابط يظل جامدا ، كأنه رآها
في مكان آخر قبل الآن » ص ٩٥
يكشف الضابط أنها تحمل « فقد
شغالة » فيغضب ويثور ويسأل
« تشتغل هناك ليه ليه مش
عندي » كان يريخا ويولر في
نفسه « سوف تقيم زيجته الدنيا
وتنعمنا عندما يعود إلى البيت ،
وسوف يتسل إليها في الليلة
الأولى من تسوها في غسرة
الأولاد ، ويصص القصة كاملة في
وردية الليل التالية » ص ٩٧ .

وتقول الخفيفة « لسمدة » في
الطائفة « ياده أنت ضحككت
حلوة قوي ، مش بتضحكي كثير
ليه ؟ » ص ١٠٦

يتضح لنا من التفتطات التي
اتفتطناها من سياق النص . أن
الكاتب يمتدح في خلق معادل
شعوري ليثير في نفس القارئ أن
إبتسامة ، وملاص ، وإشارة

وجه « سمدة » الصبور . تلت
وتجذب وتشد وتخلق حالة من
مشاعر مختلفة ، متباينة إزاء
الشخصيات ، التي تلاحظها ،
خارج وداعمل المطار ،
والطائرة .

ويصبح أننا لا نذكر حمل
المؤلف ، أن لا يكون العمل
التي حكايكا للواقع ، ومطابنا
له ، إلا أننا نرى ، وهذا من
حقنا كمتلقين وكراء أو نقاد ، أنه
كان ينبغي خلق حالة من الإيham
بالواقع ، لا الواقع ذاته . كما
نرى أنه من حقنا أيضا أن نرى أن
المؤلف قد جانبته الصواب
والقول ، حيثما رسم بجمعا
بأسره ، وكأنا أصيب بناليله ،
والفوس ، والفراق ، لا نشغله
بنفسه ، وإن كانت أجمل
الجماليات ، بحيث تفقد
اعتمالاته ، وانفالشاة إلا من
التسالي أو النشرة ، أو الخضر
باتسامة أو بيلة واحدة بين
أحضان هذه الفتاة .

يفقد النص من وجهة
نظري ، خاصة من أهم
خصائص العمل الفني ، ألا وهي
عملية الأيام بأن ما يحدث
يمكن حدوثه ، وإن لم يحدث
حقيقة . بمعنى التناقض للواقع
على طول عليه في نفس الوقت .

من هذا نجد أن النص يفتد
الديبة ، وحسن ، وجوية ،
ويشع المشاعر الإنسانية ،
الحقة ، وذلك راجع إلى رأى في
السبب الذي ألحمت إليه فيها
سبب ، وهو اشتغال واستغراق
المؤلف طول الوقت كان متعبا
على خلق حالة في نفس القارئ ،
بأن تصبح « سمدة » رمزا ،
وسمرا لسلوون المسايح .
المشك ، والمغترب . المصاب
بالحرق والبروج . الفقد
ملاص « وجهه الصبور » .

وإنا لا أزمع أن هذه الدراسة
التوضيحية - قد استطاعت
الإحاطة أو الإلام بكل جوانب
التجربة القصصية عند المتي ،
وإنما أرى أنني قدمت قليلا من
كثير ، تاركا لغيري حرية البحث
المشك ، والتوقف والتأمل
المثل ، استكشالا ، واستكمالا
لجهدى التواضع

عبد الناصر عبد الرحيم احمد

وصل إلى قمة العظمى ، بعد أرسطو كان الامبار ، مثل أرسطو عقل الافريق وهو يبلغ نهاية مطافه وقد أدرك المفكرون العرب ذلك فتابعوا المسيرة الفكرية من حيث انتهت أرسطو ، وبذلك شقوا للفكر الإنساني طرقاً جديدة وأهدافاً أخرى للمعرفة غير تلك التي وقف عندها الإغريق . لم يتم الترجوم العرب الأوائل بتسريجة كلمات ومصطلحات إلى العربية ، بل نقلوا أو بالأصح أنتجوا نظاماً فكرياً جديداً أن الكلمات اليونانية اكتسبت لديهم معاني فكرية جديدة هكذا نجد أنهم عندما ترجموا (أوسيا) الاغريقية بـجوهو و (نيس) بطيمية و (نوس) بـنقل و (اندوس) بـنقال و (ارخه) بـميدا ، وغيرها بما اعتقدوا أنه يعاينها ، لم ينقلوا لم يترجموا ، بل هربوا أي شقوا الطريق إلى خط فكري غير الفكر الاغريقي وإن كان ينطلق منه . إن تلك الكلمات الاغريقية تمتددة المعاني والدلالات ، وقد كان التعريب انقطاعاً وقطعية مع تلك المعاني . إن نقل الكلمة من منظور إلى آخر يجعل منها نسخة جديدة قابلة لأن تأخذ معاني ودلالات مبتكرة .

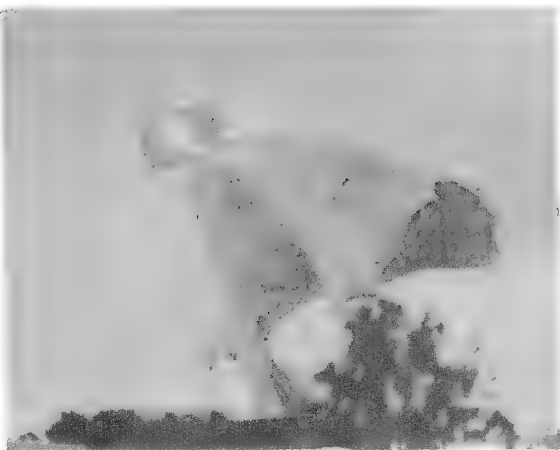
إن كلمة (ارخه) على سبيل المثال ، يمكن أن تأخذ المعاني التالية التي يسطها يهيدج فيها بعد ، حيث يرى أن ما في لسان تلك المرحلة مدلولين : الأول ، من حيث أن شيئاً ما ينطلق وينبثق ، الثاني ينبوع من حيث أنه يبين على كل ما يصدر عنه . وأقرب كلمة عربية إليها هي كلمة (أصل) . وقد أثير المترجم العربي أدائها بكلمة [مبدأ] التي تعني ما يبدأ به حيث يصبح ما يلي مقعراً سواء كانت نقطة الابتدأ موجوداً متحققة أو مبدأ مجرد كالسبب والمقولة لما يرى ابن رشد ، وقد حدث المترجمون اللاتينيون في عصر النهضة الأوروبية حلوا لترجم العرب هكذا ترى الفكر العربي في عصر ازدهاره لم يتم بتسريجة أجزءه مباشرة من المفكر الاغريقي ، بل كان دور العرب يقتصر على الترجمة وحفظ ذلك التراث الاغريقي لحسب بل كان دورهم في ذلك الفكر الجديد الذين استبدوا لها ، وتجدد معانيها وتطويعها للفكر الاغريقي ، بين مسارين فكريين الفكر الاغريقي والفكر العرب الإسلامي

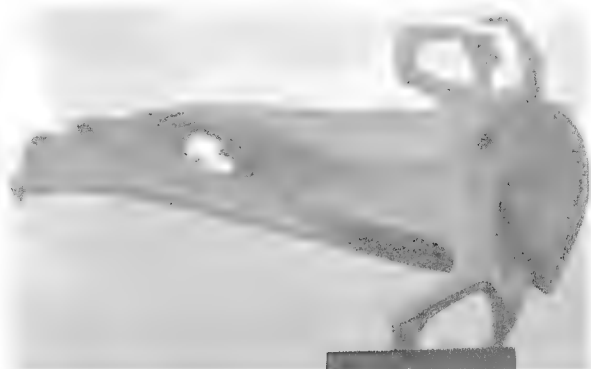
نحكم حاضرينا ومستقبلنا ، من حيث هي رؤية ونصير للثقافة العربية بالنسبة للثقافة الإنسانية الشاملة . كيف يمكن أن تؤدي الترجمة إلى إنتاج ونظام معرفي جديد ، بدلاً من الانقصار على استهلاك التفاضلات الأخرى أو ترديدتها بشكل ألي . كيف يمكن أن ينشأ فكر عربي معاصر ، بالمعنى الدقيق للمعاصرة ، من حيث هي تضام مع الثقافات المعاصرة وحوار ونهضة . لقد أجاب الفكر العربي في مرحلة ازدهاره عن هذا السؤال الإشكالي ، فالترجمة التي قامت على قدم وساق في المدن العربية الإسلامية ، كانت تشير إلى أن المفكرين العرب ، لا ينقلون معارف وعلم الآخرين ، بقدر ما ينقلون نظاماً فكرياً كاملاً في تلك المجتمعات ويهيئون على ذلك التراث أدرك المترجمون العرب الأوائل هدفهم وساروا نحوه في خط مستقيم . لم تكن الترجمة تعني لديهم نقل الفكر الاغريقي مثل إلى العربية ، بقدر ما كانت تمثلاً وحواراً لذلك التراث على ضوء المعطيات التاريخية الجديدة لمصرهم . هكذا نجد اهتمام العرب بأرسطو . لقد ترجموا جميع مؤلفاته حتى تلك التي يشك في نسبتها إليه ، ولم يكتفوا بتلك الترجمات بل أضفوا عليها الحواشي والشروح . لم تكن الترجمة نقلاً آلياً للأفكار من لغة إلى أخرى ، بقدر ما كانت تمثلاً للأفكار أرسطو وحواراً لا تكراراً . إن أرسطو ليس فيلسوفاً من جولة فلاسفة المشرق . إنه علم كامل ونظام فكري . أرسطو هو عقل الافريق وقد

تعانى الثقافة العربية المعاصرة مشكلة متعددة النتائج ، هي مشكلة الترجمة إلى اللغة العربية ، أو بتعبير فكري أدق التصريب ، إن الترجمة ليست فقط نقلاً لأفكار ومصطلحات من اللغات الأوروبية إلى العربية ، إنما بالدرجة الأولى اكتساب نظام فكري جديد وكامل ، نشأ في مجتمعات غير مجتمعاتنا وهنا تكمن الاثارة الاشكالية لسألة الترجمة ، فإلى سألة كيف تتمثل هذا النظام الفكري وكيف تستوعب هذا التراث . إن قضية اللغة ليست إلا وجهاً لقضية أوسع هي قضية خط إنتاج الوعي ، وإنتاج الوعي مرتبط بدون شك بالممارسة ، بجديلية الأفكار والمواقف ، بتعبير البنى الاجتماعية التقليدية وتحطيرها للشروع النهضة والتحديث . الترجمة إذن ليست نقلاً للمعارف والمعلومات من لغة إلى أخرى ، ولكنها تعبير عن علاقة نشأت تاريخياً بين بلدان متاخرة وبلدان متقدمة ، هذه العلاقة في أغلبها ، علاقة صراع إذا تذكرنا لماضي الاستعماري القريب ، واللغة هنا وسيلة لنقل لمع التفكير ونظم حياة . لا تنقل الترجمة معلومات من لغة إلى أخرى ، ولكنها تنقل بالأساس علاقة سياسية اجتماعية ، هذه العلاقة إما أن يهدف إلى تكريس التبعية وظهور ثقافة استلابية خاضعة للبلدان المتقدمة وإما أن تكون شبيهاً بـسائلا لثقافة التبعية وتمتية استلابية ثقافية غير منفصلة وغير مستلبة . الترجمة إذن بعد من أبعاد معركة شاملة اقتصادية وسياسية وتاريخية ، إنما مسألة

البحث عن ملامح

تمثال زرقاء البصامة (لقطة جانبية)
للنحات عبد الهادي الوشاحي





تمثال زرقاء اليمامة (نقطة من الأمام)

تمثال زرقاء اليمامة (نقطة من الخلف)



تمثال (مدينة بلا قلب)
للفنان زادن



التمثال الاغريقي نصر ساموثراس

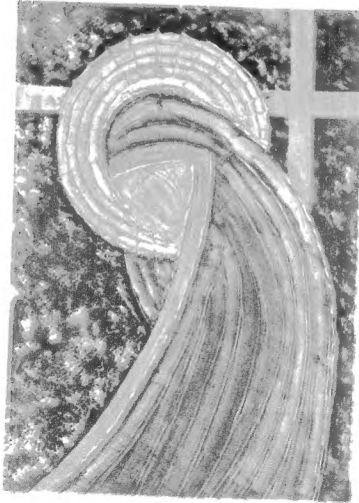


الفنان اللبناني عبد اللطيف البارودي ولوحة المحبة

الفنان ، فاللوحة تبدأ بهالة تملو قمة شكل تجريدي يشبه الانسان ، والهالة نفسها أشبه بشرقة دائرية تلهم الشكل التجريدي ، أما الخلفية فهي أقصر إلى زجاج ناعمة كبيرة الحجم ، وقد اعتمد الفنان على الخطوط اللينة في شكل الهالة والانسان ، يمسك اعتماده على الخطوط الحادة في الخلفية ؛ إن اللوحة بشكل عام تكاد تنطق بكلمات جبران :

المحبة لا تعطي إلا ذاتها
المحب لا تأخذ إلا لذاتها
لا تملك المحبة شيئاً
ولا تريد أن أحداً يملكها
لأن المحبة مكتفية بالمحبة

الفنان اللبناني عبد اللطيف البارودي واحد من جماعة فنية أطلقت على نفسها تسمية « جماعة المشرة » منذ فترة ، جماعة تحاول ربط التراث القديم بالمتجزات الفنية الآتية .
وعبد اللطيف البارودي فنان تعبيرى ، يعتمد على فطريته وعصويته ، ويرتبط أشد الارتباط بالإنجازات الأدبية ، ويلجأ إلى البناء السهل مستفيداً من خبرته في السديكور المسرحي ، فالمعتمدة لديه تتخذ مستويات عدة ؛ لتؤكد ملحمية أعماله ، والانسان في لوحاته ، طفل كان أو محارب أو أم ، إنما هو جاهر للتعبير في كل الحالات .
ولوحة « المحبة » نموذج تجسدي لأسلوب



الفنان المصرى محمد قطب والبحت عن الجمال فى الصحراء

الجزء الثانى ، وهو الخلفية ، وقد قسمها الفنان إلى عدة مستطيلات أفقية ، تملو بعضها البعض ، تماماً كما كان يفعل الفنان المصرى القديم ، وفى كل مستطيل وضع الفنان مجموعة تشكيلات لحالات العمل الذؤوب والسعى فى التجارة والزراعة والصناعة ، ولم ينس الفنان التأكيد على استخدام الوحدات المصرية الصرفة فى شق عصورها المختلفة ، كما استخدم التخيل المصرى كوحدة زخرفية .

أهم ما يميز اللوحة ، التباين الواضح بين الألوان الفاتحة فى المنتصر الرئيسى ، والنقى تشع منها مناطق الضوء بألوانها الصافية الزائقة ، إلى جانب ألوان الخلفية الفاتحة كأنها ستارة وضعت خلف المنتصر الرئيسى لا يراى مفاته .

الفنان المصرى محمد قطب إبراهيم (من مواليد أسيوط عام ١٩٣٤م) تخرج فى كلية الفنون الجميلة بالقاهرة - قسم التصوير عام ١٩٥٧ .

واللوحة المنشورة للفنان تمثل آخريات رسومه الزيتية ، حيث يتولى أغلفة الكتب والمجلات والرسوم المضاحية للأعمال الأدبية اهتمامه الأهم ، ... واللوحة المقدمة له مقسمة إلى جزئين :

الجزء الأمامى ، وبه المنتصر الرئيسى ، وهى فتاة أو سيدة شاذة من صحراء مصر ، اهتم الفنان بإبراز كافة التفاصيل الثانوية والزخارف وأدق الخصوصيات والملاحع البنية ، بدءاً من زخارف العباءة ، متبها بالتمنجات على الحلى التى ترتديها فى الرقبة ، والمحمولة بين كفى اليدين .

